

Bogyay, Thomas von

Bayern und die Kunst Ungarns

München [u.a.] 1964

Z 65.174-1/3#1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089817-1

**THOMAS VON BOGYAY**

**BAYERN  
UND  
DIE KUNST UNGARNS**



**UNGARISCHES INSTITUT MÜNCHEN**  
**SCHNELL & STEINER MÜNCHEN • ZÜRICH**



# STUDIA HUNGARICA

SCHRIFTEN DES UNGARISCHEN INSTITUTS MÜNCHEN

1

HERAUSGEBER UNGARISCHES INSTITUT MÜNCHEN

8 München 8, Rosenheimer Str. 141



THOMAS VON BOGYAY

BAYERN  
UND  
DIE KUNST UNGARNS

Mit 15 Abbildungen

VERLAG SCHNELL & STEINER MÜNCHEN · ZÜRICH

1964

Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Südostdeutschen Historischen Kommission in Passau am 16. November 1961. Zuerst veröffentlicht mit dem Titel „Die Bedeutung Bayerns für die Kunst im alten Ungarn“ in: Südostdeutsches Archiv 1962, Bd. 5. S. 150—169. (Verlag R. Oldenbourg). Im Bilderteil erweiterter Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Südostdeutschen Historischen Kommission

Gesamtherstellung: Graphische Kunstanstalt Jos. C. Huber KG., Diessen vor München



## ZUM GELEIT

Der erste Band einer Schriftreihe bedeutet – selbst wenn es nicht beabsichtigt ist – Programm, Verheißung und Verpflichtung. Diesem Umstand Rechnung tragend läßt das Ungarische Institut München seine STUDIA HUNGARICA mit einer Veröffentlichung über Bayerns Bedeutung für die Kunst im alten, den ganzen Karpatenraum umfassenden Ungarn beginnen. Ein Vortrag, vor Fachgelehrten gehalten, soll hier einem weiteren Leserkreis zugänglich gemacht werden. Er möchte Zeugnis ablegen davon, daß die Mitarbeiter des Instituts, bei aller Verbundenheit mit Volk und Heimat, sich vor allem der Wahrheit verpflichtet fühlen. Mit ihrem Thema aber soll diese Schrift eine bescheidene Ehrengabe sein an Bayern und München, wo die wissenschaftliche Ungarnforschung in der Bundesrepublik ihre erste selbstständige Arbeitsstätte gefunden hat.

UNGARISCHES INSTITUT  
MÜNCHEN



## ZUM GILLET

Der erste Band einer Schriftreihe bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1848 bis 1849. Der zweite Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1849 bis 1867. Der dritte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1867 bis 1890. Der vierte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1890 bis 1918. Der fünfte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1918 bis 1945. Der sechste Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1945 bis 1989. Der siebte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 1989 bis 2009. Der achte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 2009 bis 2019. Der neunte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 2019 bis 2024. Der zehnte Band bezieht sich auf die Geschichte der Ungarn in der Zeit von 2024 bis 2029.

UNGARISCHES INSTITUT  
MÜNCHEN



Als ich den ehrenvollen Auftrag erhielt, auf der Tagung der Südostdeutschen Historischen Kommission zu sprechen, wurde mir die genauere Bestimmung des im Arbeitstitel als „bayerisch“ bezeichneten Raumes überlassen. Rein geographisch und historisch betrachtet hätte die Einbeziehung Österreichs nahe gelegen. Nach reiflicher Überlegung mußte ich jedoch darauf verzichten. Das geschah erstens aus dem Grund, weil Österreich das einzige deutsche Land ist, das seit fast 1000 Jahren unmittelbar an Ungarn grenzt und mit diesem im Rahmen der Habsburger-Monarchie aufs engste verbunden war. Die Beziehungen aber zwischen unmittelbaren Nachbarn sind meistens recht vielschichtig und werden oft durch Kräfte bestimmt, die im Unterbewußtsein wirken und in der Kunst kaum zu fassen sind. Die Erörterung der Frage, was Österreich für die Kunst des historischen, den ganzen Karpatenraum umfassenden Ungarn bedeutete, hätte ein quantitativ schier unübersehbares, qualitativ aber sehr ungleiches Material bewältigen müssen.

Anders verhält es sich mit den fremden Kulturgebieten, die ihre Schätze aus einer gewissen Entfernung und in einer über dem alltäglichen Verkehr liegenden Sphäre anbieten. Man kann ihre Bedeutung ziemlich genau daran erkennen, was vom Angeboten nachgeahmt, übernommen und umgestaltet oder aber abgelehnt wird. Das festzustellen ist für beide Kulturbereiche aufschlußreich. Bayern, und zwar das heutige Staatsgebiet, nicht das historische Altbayern, eignet sich hervorragend zu einer derartigen Untersuchung, ist es doch, vom Karpatenraum aus gesehen, das deutsche Hinterland der unmittelbar angrenzenden österreichischen und mährisch-böhmischen Länder, die unter Habsburg mit Ungarn so eng verbunden waren. Dieses Hinterland besitzt Kulturzentren von europäischer Bedeutung, deren Glanz weit über die Grenzen ihrer Territorialherrschaft strahlte. Die Ausstrahlung war so stark, daß sie Ungarn direkt erreichen konnte, selbst im 17. und 18. Jahrhundert, als Wien schon zur Weltstadt aufgestiegen und zum wichtigsten Vermittler zwischen Westeuropa und dem Karpatenraum geworden war. Eben diese wichtigen und aufschlußreichen unmittelbaren Beziehungen sind aber nur z. T. erforscht und selbst den Fachleuten kaum gegenwärtig. Hier soll versucht werden, sie an einigen bezeichnenden Beispielen aufzuzeigen. Vollständigkeit konnte nicht angestrebt werden, ungelösten und umstrittenen Problemen wollen wir aber nicht aus dem Wege gehen.

Zeitlich umfassen diese Betrachtungen rund elf Jahrhunderte, vom frühmittelalterlichen Vordringen der deutschen Ostmission bis zum Zerfall der Habsburger-Monarchie, der auch das Ende der beinahe tausendjährigen staatlichen Einheit des Karpatenraumes bedeutete.

Bevor wir uns den konkreten Beispielen zuwenden, ist noch eine Vorbemerkung notwendig. Es handelt sich um bildende Kunst. Diese kann nie vollkommen aus dem Zusammenhang des geistigen, sozialen und wirtschaftlichen Lebens gerissen werden. Die Kunst hat immer gedient: Gott und seiner Kirche, fürstlicher Repräsentation,



alltäglichen Bedürfnissen oder — wie es heute meist der Fall ist — dem Künstler selbst. So gewähren uns die Denkmäler manche Einblicke in die Kirchengeschichte, Politik, soziale und wirtschaftliche Verhältnisse sowohl Bayerns als auch Ungarns. Ja, erst diese außerkünstlerischen Umstände machen uns die wirkliche Bedeutung mancher Werke klar.

\*

Von der Ostmission der bayerischen Kirche im Karpatenraum nach dem Zusammenbruch des Awarenreiches verraten die Schriftquellen wesentlich mehr als die Denkmäler. Doch läßt der älteste und auch kunstgeschichtlich sehr wichtige Fund eben *Passau* Bedeutung hervortreten. Es ist der sog. Gundpald-Kelch, gefunden 1879 bei Petőháza, südlich vom Neusiedlersee und heute im Liszt-Museum zu Ödenburg aufbewahrt<sup>1</sup>. Es ist der älteste Kelch Ungarns, aus Kupfer gearbeitet, mit Spuren von Goldblechplattierung. Typologisch und auch mit seiner Ornamentik ist der Kelch ein getreues Gegenstück des weltberühmten Tassilokelches, nur etwa um die Hälfte kleiner. Die um den Knauf laufende Inschrift *Gundpald fecit* nennt den Meister oder den Stifter des Kelches, jedenfalls einen Süddeutschen. Durch den Tassilokelch ist auch die Entstehungszeit gegeben: Ende des 8. Jahrhunderts. Der Fundort liegt auf dem Gebiet, das von Karl dem Großen schon 791 bei seinem ersten Awarenzug erobert und dann als Missionsland Passau zugeteilt wurde. Es ist also höchst wahrscheinlich, daß der Kelch einem Passauer Missionar gehörte.

Hier muß einiges zum Problem der von BALDUIN SARIA auf der Parndorfer Heide freigelegten Kirche gesagt werden<sup>2</sup>. Die auf Grund der Ortsgeschichte erwogene karolingische Herkunft des einfachen Saalbaues mit Ostapsis versuchte FRANZ JURASCHECK formgeschichtlich zu begründen. Im Einführungsvortrag des Wiener Frühmittelalterkongresses vom Jahr 1958 stellte er die Grundrisse der frühesten Kirchen Österreichs zusammen. Der Parndorfer Bau fiel völlig aus dem Rahmen. Jurascheck maß der Hufeisenform der Apsis entscheidende Bedeutung zu. Hufeisenapsiden sind jedoch keine karolingische Spezialität. Als Chorform einfacher Saalkirchen sind sie in der Karolingerzeit nicht bekannt. Die sächsisch-westfälischen Saalkirchen, auf die Professor THÜMMLER in der an Ort und Stelle bei der Ruine abgehaltenen Diskussion verwies, haben — soweit ich das zum Teil von ihm selbst publizierte Material durchsehen konnte —, durchwegs geraden Chorschluß<sup>3</sup>. Geographisch und auch formal viel näher liegende Analogien bietet Mähren in einigen kleinen Saalkirchen mit halbkreisförmiger Apsis. Die früheste, jedoch vereinzelt dastehende wirkliche Analogie zur Parndorfer Kirche und ihrer Hufeisenapsis ist der Kirchengrundriß von Budeč in

<sup>1</sup> Ausstellungskatalog *Bayerische Frömmigkeit — 1400 Jahre christliches Bayern*. München 1960. Nr. 139, S. 153 mit Literaturangaben.

<sup>2</sup> BALDUIN SARIA, *Eine frühmittelalterliche Kirche in Bruckneudorf*. In: *Pro Austria Romana* VI, 1956; S. 35–36.

<sup>3</sup> HANS THÜMMLER, *Karolingische Baukunst in Westfalen*. In: *Karolingische und ottonische Kunst* (= *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, Bd. III); Wiesbaden 1957, S. 84–108. Vgl. die Zusammenstellungen bei H. E. KUBACH und A. VERBECK. *Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa / Literaturbericht 1938 bis 1950* / *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 13. 1951. S. 124–148; H. E. KUBACH, *Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa / Literaturbericht 1950–1954* / *Ibid.* 18. 1955. S. 157 bis 198; JOSEF CIBULKA: *Velkomoravský kostel v Modré u Velehradu a začátky křesťanství na Moravě* (Die großmährische Kirche in Modrá bei Velehrad und die Anfänge des Christentums in Mähren), Prag 1958, *passim*.



Böhmen, vermutlich aus dem 10. Jahrhundert<sup>4</sup>. In der Spätromanik kommen jedoch Hufeisenapsiden, auch mit einfachen, kleinen Saalkirchen verbunden, eben im Karpatenraum besonders häufig vor<sup>5</sup>. Als genaue Parallele können angeführt werden: die Kirche von Trsteno (Nádasd) in der Nordslowakei und die Ruine von Gercse bei Alt-Ofen. Verwandt waren aber auch die nicht mehr bestehenden Kirchen von Herescsény im Komitat Nógrád und Gellértháza<sup>6</sup> in Békés in der Theißebene. Sie bestätigen die von mir schon damals vertretene Datierung der Ruine auf der Parn-dorfer Heide um 1200. Die Restaurierung mit normal gestelzter Apsis erfolgte viel- leicht nach dem Mongolensturm. Als Denkmal der frühmittelalterlichen Passauer Ostmission kommt die Parndorfer Kirche nicht mehr in Frage.

Bauten der Karolingerzeit fehlen freilich auch in Ungarn nicht. Es sei nur auf Mosapurc-Zalavár<sup>7</sup> und Fenékpuzsta<sup>8</sup> im damaligen Salzburger Sprengel hingewiesen. Mit ihrem mittelländischen Charakter bestätigen sie jedoch den aus den Quellen ge- wonnenen Schluß, daß die wirtschaftlichen und sozialen Grundlagen des Bauhand- werks ganz anders waren als die der Herstellung und Anschaffung der Kultgeräte. Im Kirchenbau sind die weltlichen Bauherren, nicht aber die kirchliche Obrigkeit maßgebend gewesen. Sie haben ihre Bauleute aus dem norditalienisch-adriatischen Raum geholt<sup>9</sup>.

Nach der Staatsgründung der Ungarn trat wieder *Passau*, nunmehr allein, hervor. Davon zeugt z. B. das älteste Kirchenpatrozinium auf der Burg von Gran: *Stephan Protomartyr*<sup>10</sup>. Künstlerische Spuren sind aber nicht erhalten geblieben.

Den endgültigen Anschluß an das Abendland brachte die Heirat des Thronfolgers Vajk mit Herzogin Gisela von Bayern. Was die bedeutendsten Kirchen dieser Früh- zeit des christlichen Königreichs der Ungarn anbelangt, sind wir entweder auf ganz geringe, kaum zu deutende Reste, oder aber auf alte, nur beschränkt zuverlässige Grabungsberichte angewiesen. Die Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg<sup>11</sup>, die Ka-

<sup>4</sup> CIBULKA, a.a.O., S. 20, Abb. 11, und jetzt HELMUT PREIDEL, *Slawische Altertumskunde des östlichen Mitteleuropas im 9. und 10. Jahrhundert*, Teil I. Gräfelfing bei München 1961. Abb. 23 und S. 134.

<sup>5</sup> EMESE NAGY, *A középkori Gercse község temploma* (Die Kirche des malichen Dorfes Gercse). In: Budapest Régiségei (Die Altertümer Budapests), XVIII. 1958, S. 543–564.

<sup>6</sup> ELEMÉR ZALOTAY, *Gellértegyházai árpádkori temető* (Der arpadenzeitl. Friedhof von Gellértegyháza), Nr. 7 der Altertumskundlichen Hefte „Régészeti Füzetek“, Budapest 1957. Faltafel.

<sup>7</sup> THOMAS VON BOGYAY, *Mosapurc und Zalavár*. In: Südost-Forschungen 1955, Band 14, S. 349–405 mit Literatur. DERS., *Die kunst- und kirchengeschichtliche Bedeutung der Ausgrabungen von Mosapurc-Zalavár*. In: Neue Beiträge zur Kunst des 1. Jahrtausends, 2. Halb- band (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie I, 2), Baden-Baden 1954. S. 131–145.

<sup>8</sup> Zu Fenékpuzsta s. TH. V. BOGYAY, *Die Kirchenorte der Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. In: SOF 1960, Band 19, S. 66. DEZSŐ DERCSÉNYI, *L'église de Privina à Zalavár*. In: Études Slaves et Roumaines, 1948, Bd. I, S. 88; A. RADNÓTI. In: *A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei* (Mitteilungen der sozial- und geschichtswissenschaftlichen Sektion der Ungarischen Akademie der Wissenschaften), Budapest 1954, Bd. 5, S. 504.

<sup>9</sup> BOGYAY, *Die kunst- und kirchengeschichtliche Bedeutung* (1), s. Anm. 7, S. 142; DERS., in: Südost-Forschungen, 1955, S. 380–381.

<sup>10</sup> ANTAL LEPOLD, *Szent István király születéshelye* (Die Geburtsstätte des Kgs. Stephan d. Hl.). In dem St. Stephans-Gedenkbuch „Szent István Emlékkönyv“ II, 1938, S. 487–524.

<sup>11</sup> D. DERCSÉNYI, *A székesfehérvári királyi bazilika* (Die königl. Basilika von Stuhl- weißenburg), Budapest 1943.



thedralen von Kalocsa<sup>12</sup> und Karlsburg<sup>13</sup> scheinen etwa auf der Stufe des Virgildoms von Salzburg<sup>14</sup> gestanden zu haben. Ob das auch einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang bedeutet, ist allerdings kaum wahrscheinlich. Beide Landschaften, Süddeutschland und der Karpatenraum, lagen vielmehr im Einflußbereich derselben oberitalienisch-adriatischen Baupraxis. Von den Doppelchor- und Querschiffanlagen ottonischer Dome findet man im alten Ungarn jedenfalls keine Spur.

Es gibt aber ein hochwertiges Denkmal, das um so vortrefflicher veranschaulicht, was R e g e n s b u r g, die Residenzstadt Heinrichs II. und ein Zentrum der byzantinisierenden Hofkunst<sup>15</sup>, für die kirchliche Repräsentation des jungen ungarischen Königtums bedeutete. Es ist der ungarische Krönungsmantel, ursprünglich eine Glockenkasel, die im Jahre 1031 von König Stephan und Königin Gisela für die Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg, dem dynastischen Heiligtum und dem sakralen Mittelpunkt des Königreiches, gestiftet wurde<sup>16</sup>. Die Widmungsinschrift befindet sich auf dem Streifen zwischen der Propheten- und Apostelreihe. Wohl gegen Ende des 12. Jahrhunderts ist die Kasel vorne aufgeschnitten und mit einem Kragen versehen worden, wobei ein senkrechter Streifen mit dem größten Teil einer Mandorlakomposition verloren ging. Seitdem diente sie den ungarischen Königen als Krönungsmantel. Von diesem Mantel heißt es im Katalog der Münchener Ausstellung *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, er sei mit dem sog. Mantel der hl. Kunigunde „geschwisterlich verwandt“. Die Feststellung stammt von Kennern, die nach dem Kriege in der Lage waren, beide Paramente zu untersuchen<sup>17</sup>.

Betrachten wir zunächst kurz den Kunigundenmantel<sup>18</sup>, der auf Grund von Analogien in der Buchmalerei schon längst nach Regensburg lokalisiert wurde. Wie an den Bildern und Zierseiten der Handschriften sind auch hier die Rahmen der Darstellungen reich beschriftet. Aus den Texten geht hervor, daß das Pluviale für die Weihnachtszeit bestimmt war. Abgesehen von der Gruppe um Christus, sind die Medaillons gleichmäßig verteilt und ihre Rahmen nach dem Vorbild gewebter Stoffmuster miteinander verbunden. Sie bewahren damit das mechanische System der endlosen Bemusterung byzantinischer gewebter Prunkstoffe. Wenn wir Einzelheiten des Kunigundenmantels und des ungarischen Krönungsmantels nebeneinander stellen, erscheinen sie zum Verwechseln ähnlich. Auch die Technik ihrer Stickereien stimmt

<sup>12</sup> ERNŐ FOERK, *A kalocsai székesegyház* (Die Kathedrale von Kalocsa). In: GYULA FORSTER, *Magyarország művészeti emlékei* (Ungarns Kunstdenkmale), IV, 1915, S. 71–98; TIBOR GEREVICH, *Magyarország román kori emlékei* (Die romanischen Denkmäler Ungarns), Budapest 1938, S. 33. Zum Problem der Dreischiffigkeit s. KARL ÖTTINGER, *Das Werden Wiens*. Wien 1951, S. 10.

<sup>13</sup> GÉZA ENTZ, *A gyulafehérvári székesegyház* (Die Kathedrale von Karlsburg), Budapest 1958, S. 72, Abb. 57.

<sup>14</sup> Aus der Literatur seien hervorgehoben: HERMANN VETTERS, *Die Grabungen im Salzburger Dom in den Jahren 1956 bis 1958*. Kunstchronik 11. 1958. S. 345–352. Zusammenfassend: FRANZ FUHRMANN, *Die roman. Dome zu Salzburg auf Grund der bisherigen Grabungen*. In: *Der Dom zu Salzburg, Symbol und Wirklichkeit*. Salzburg 1959. S. 86–102.

<sup>15</sup> ALBERT BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*. Königstein im Taunus 1953, S. 8.

<sup>16</sup> EVA KOVÁCS, *Casula Sancti Stephani Regis*. In: *Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hungar.* V. 1958, 181–221; Ausstellungskatalog *Bayerische Frömmigkeit* (s. Anm.1), Nr. 152, S. 157–159.

<sup>17</sup> THEODOR MÜLLER und SIGRID MÜLLER-CHRISTENSEN, *Ausstellungskatalog Sakrale Gewänder des Mittelalters*. München 1955, S. 6, 22.

<sup>18</sup> Ebda., Nr. 25. S. 20–22. Abb. 22–27. Farbtaf. IV.



weitgehend überein. Ein ganz anderes Bild ergibt jedoch die Gesamtkomposition. Die ungarische Kasel wurde streng geometrisch gegliedert und die Apostelfiguren erhielten reiche Architekturumrahmung. Auch dieser strukturelle Aufbau geht jedoch mit der Komposition spätottonischer Goldschmiedearbeiten, Buchdeckel, Altartafeln und hauptsächlich mit der einiger Regensburger Prachthandschriften in München zusammen. Es sei hier das Sakramentar Heinrichs II.<sup>19</sup> erwähnt; besonders aufschlußreich ist aber ein Vergleich mit dem Uta-Evangelistar<sup>20</sup>. Überall die gleiche, klar betonte geometrische Gliederung, reiche und gelehrte Beschriftung. Auf dem Bild des hl. Erhard erscheinen auch die zinnengekrönten Architekturen der Apostel des Krönungsmantels. Das merkwürdigste ist aber die Ähnlichkeit zwischen dem Gabelkreuz des Krönungsmantels mit den Mandorlen und der nur scheinbar palliumartigen Verzierung des Meßgewands des Heiligen<sup>21</sup>. Auch hier sehen wir ein Gabelkreuz mit beschrifteten Scheiben an Stelle der Mandorlen. Ohne Zweifel schwebte dem entwerfenden Künstler der Kasel ein ähnliches Prachtgewand vor. Seine Kunst wurzelt tief in der Tradition Regensburger Klosterkunst, ist aber — im Gegensatz zum Kunigundenmantel — dem byzantinisierenden höfischen Textilgewerbe nicht mehr verpflichtet.

Es erhebt sich die Frage, wo die Kasel entstand, in Regensburg oder in Ungarn? Eine Antwort darauf geben die Entstehungsumstände, die aus der Ikonographie und der Datierung mit großer Wahrscheinlichkeit erschlossen werden können<sup>22</sup>. Der Figurenschmuck wird durch zahlreiche Inschriften erklärt. Die leoninischen Hexameter sind wohl eigens für die Kasel verfaßt worden, die Anordnung der Darstellungen entspricht aber der Gedankenfolge des Lobgesanges *Te Deum*. Die Chöre der Engel an den oberen Balken des Gabelkreuzes, Propheten, Apostel und Märtyrer zeigen die Übereinstimmung am deutlichsten. Auch die Figuren in den Mandorlen und die übrigen Einzelheiten lassen sich in diesen Zusammenhang einordnen. Laut Widmungsinschrift wurde diese *Te Deum*-Kasel im Jahre 1031, vor dem 1. September angefertigt und der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg geschenkt. Anlaß zur Stiftung war vermutlich der Friede, der eben in diesem Jahre mit Kaiser Konrad II. geschlossen wurde, nachdem der erste Salier 1030 Ungarn angegriffen, jedoch eine schwere Niederlage erlitten hatte. Möglicherweise handelte es sich um die Erfüllung eines Gelübdes; denn wie der Historiker Konrads II., Wipo, berichtet, hatte Stephan in Erwartung des Angriffes in seinem Land Fasten und Gebete angeordnet.

Eine Bestellung und Anfertigung in Deutschland ist schon wegen der politischen Spannung zwischen Ungarn und dem Reich der Salier durchaus unwahrscheinlich. König Stephan wird aber darauf auch nicht angewiesen gewesen sein. Er hatte ja mit seinem Gesetz (Decr. II, 34) die Verpflichtung übernommen, sämtliche neuerrichteten Kirchen mit liturgischen Paramenten auszustatten. Der große Bedarf muß der einheimischen Produktion einen mächtigen Auftrieb gegeben haben. Davon zeugte schon die während der französischen Revolution verbrannte Metzger Kasel, ein Geschenk Stephans und Giselas an Papst Johannes XVIII (XIX), der 1009 starb. Damit gewinnt die einheimische Tradition, die den Krönungsmantel im Nonnenkloster von Veszprémvölgy unter Beteiligung Giselas entstehen läßt, an Glaubwürdigkeit. Als

<sup>19</sup> Ausstellungskatalog *Ars Sacra*. München 1950, Nr. 120, Abb. 33.

<sup>20</sup> Ebda., Nr. 121. Abb. 35—36.

<sup>21</sup> Zum Problem des Gabelkreuzes s. JOSEF BRAUN, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit*. Freiburg/Br. 1924. S. 114—115.

<sup>22</sup> Kovács, *Casula* (s. Anm. 16).



Entstehungsort ist jedenfalls ein ungarisches Nonnenkloster anzunehmen, das evtl. aus Niedermünster in Regensburg besiedelt wurde und die technischen und künstlerischen Traditionen der für Heinrich II. tätigen Klosterwerkstätten fortsetzte.

Etwa 200 Jahre später erschien im östlichen Mitteleuropa eine reiche, aber heterogene spätromanische Bauornamentik, die hauptsächlich mit burgundisch-oberrheinischen und normannischen Motiven arbeitete<sup>23</sup>. Ihre Träger waren anonyme Bauleute, wohl spezialisierte Ornamentbildhauer, deren Weg nach Osten über das heutige Bayern führte. Die ganze verwickelte Problematik kann hier nicht erörtert werden, es sei nur darauf hingewiesen, daß die neueste Forschung Regensburg auch in diesem Zusammenhang mehr Bedeutung zuschreibt, als vorher angenommen. Die Zürcher Dissertation von INGEBORG HOEFELMAYR-STRAUBE<sup>24</sup>, die erste systematische Untersuchung der normannischen Bauornamentik in Ungarn, setzt in der stilistischen Ordnung Ungarn vor Österreich und in direkte Beziehung zu Regensburg<sup>25</sup>. Diese Ergebnisse stehen allerdings im Gegensatz zu der in der deutschen und österreichischen Literatur vorherrschenden Auffassung<sup>26</sup>. Durch die Freilegung der mittelalterlichen Teile der Wiener Schottenkirche und durch die nunmehr weitgehend geklärte Chronologie der ungarischen Denkmäler wird aber der These DONINS von der Wiener Bauhütte und ihrer Wirkung in Ungarn eben die historische Tatsachengrundlage entzogen<sup>27</sup>. Die Zusammenhänge der spätromanischen Architektur Ostmitteleuropas können überhaupt nur richtig gedeutet werden, wenn man die falsche Vorstellung los wird, die romanischen Bauhütten seien wie die gotischen alle Arbeitskräfte des Bauunternehmens umfassende, fest organisierte und beständige oder gar ortsgebundene Gemeinschaften gewesen.

Daß ein Hinüberwechseln von Bayern oder Franken nach Ungarn ohne die Vermittlung Wiens durchaus möglich war, beweisen die bedeutsamen und viel konkreter faßbaren Bamberger Motive. Wie 200 Jahre früher in Regensburg, so steht auch in B a m b e r g eine dynastische Verbindung im Hintergrund. Bischof Ekbert von Andechs-Meran, Erbauer des heutigen Domes, war ein Bruder Gertruds, der Gemahlin König Andreas' II. von Ungarn. Nach dem Königsmord in der Bamberger Residenz fand der gebannte Kirchenfürst bei seinem Schwager Zuflucht; auch die Ermordung Gertruds im Jahre 1213 tat den freundschaftlichen Beziehungen keinen Abbruch. In der Sakralkultur und Volkstradition Bambergs nahm Ungarn das ganze Mittelalter

<sup>23</sup> Grundlegend: R. K. DONIN, *Romanische Portale in Niederösterreich*. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. u. k. Zentralkommission für Denkmalpflege. Band 9, 1915, S. 60 ff.; RICHARD HAMANN, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter II. Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion*. Marburg/Lahn 1924.

<sup>24</sup> I. HOEFELMAYR-STRAUBE, *Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn. Eine stilkritische Untersuchung der Bauten von Ják, Lébény, Esztergom und Buda (1190–1260)*. Schloß Birkenneck bei Freising 1954.

<sup>25</sup> HOEFELMAYR-STRAUBE, *Ják* usw., S. 40–41.

<sup>26</sup> ALFRED WENZEL, *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Trebitsch*: In: Marburger Jb. für Kunstwissenschaft V. 1929, 60 ff.; R. K. DONIN, *Die romanische Baukunst in Wien*. In: Geschichte der bildenden Kunst in Wien von der Urzeit bis zur Romantik, hsg. v. R. K. DONIN, Wien 1944. S. 145 ff.; ÖTTINGER, *Das Werden Wiens*, S. 223.

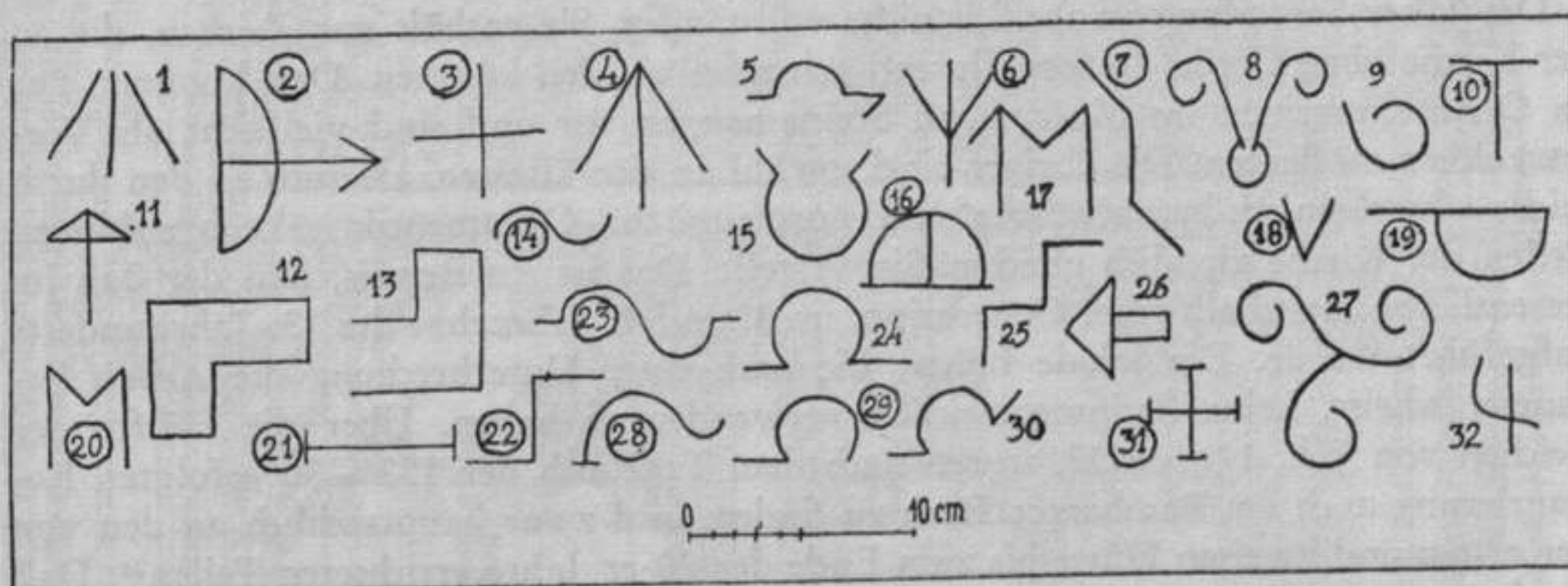
<sup>27</sup> THOMAS V. BOGYAY, *Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — Ungarische Romanik*. In: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie II), Baden-Baden 1953. S. 273 ff.; HOEFELMAYR-STRAUBE, *Ják* (s. Anm. 24).



hindurch einen vornehmen Platz ein<sup>28</sup> und der Umgebung der Meranier erschien das Königreich des verschwenderisch freigebigen Schwagers wohl als eine Art Schlaraffenland. Es ist also nicht verwunderlich, wenn das wiederholte Stocken der Bauarbeiten in Bamberg manche Steinmetzen veranlaßte, nach Ungarn abzuwandern. An drei bezeichnenden Beispielen soll deren dortige Tätigkeit aufgezeigt werden. Alle drei sprechen für eine unmittelbare Beziehung und beweisen zugleich, daß die Abwanderung spätestens am Ende der 20-er Jahre erfolgte. Denn in Ungarn sind nur Motive der ersten und zweiten Bamberger Bauperiode vertreten<sup>29</sup>.

Auf dem Burgberg von Erlau kamen bei der Grabung der alten Kathedrale die Fragmente eines Gesimses zum Vorschein<sup>30</sup>. Als man sie zusammensetzte, stellte sich heraus, daß das Gesims den Fries des Ostchors, der zum ältesten Teil des Bamberger Doms gehört, wörtlich wiederholt<sup>31</sup>.

Die beiden anderen Beispiele führen uns nach Ják, wo der bekannteste Bau der ungarischen Spätromanik, die ehemalige Benediktinerkirche steht. Die zahlreichen, aus Bamberg stammenden Einzelheiten können hier nicht angeführt werden, nur ein Ornamentmotiv der Hauptapsis und die Steinmetzzeichen seien herausgegriffen. Das



#### Steinmetzzeichen der Abteikirche von Ják.

*Außen:* Nordwand 1., 4., 24.; Nordapsis 5., 7., 12., 15., 19., 21., 26., 31.; Chorquadrat und Hauptapsis 2., 4., 12., 13., 15., 21., 24., 31.; Südapsis 11., 20., 30.; Südwand: 4., 5., 6., 7., 13., 24.; Westfassade 4., 24. *Innen:* Nordwand 5., 13., 24.; Nordapsis 16.; Chorquadrat und Hauptapsis 4., 7., 8., 20., 22., 23., 24., 26., 27.; Südapsis 4., 23., 24.; Südwand 3., 4., 5., 7., 12., 16., 22., 24., Südliche Turmhalle 24.; Nördliche Turmhalle 9. Fragmente im *Savaria-Museum Steinamanger*: 10., 18., 32.

*Zahlen im Kreis:* das Zeichen ist auch am Bamberger Dom festgestellt worden.

<sup>28</sup> GEORG SCHREIBER, *Stephan I. in der deutschen Sakralkultur* (Ostmitteleuropäische Bibliothek 15) Budapest 1938; ADAM SENGER, *Der Reiter im Kaiserdom zu Bamberg*. In: *Ungarische Jahrbücher* IV. 1924. S. 353 ff.

<sup>29</sup> Zur Baugeschichte des Bamberger Domes s. ALEXANDER V. REITZENSTEIN, *Die Baugesch. d. Bamberger Domes*. In: *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1934, N. F. 11. S. 113 ff. THEODOR RENSING, *Die Gnadenpforte des Bamberger Domes*. In: *Festgabe für Alois Fuchs*. Paderborn 1950. S. 69 ff.

<sup>30</sup> Zuerst veröffentlicht von JOSEF CSEMEGI, *A jáki apátság temploma* (Die Kirche der Abtei von Ják). In: *Vasi Szemle* IV. 1939. S. 22, Abb. 7.

<sup>31</sup> TAMÁS BOGYAY, *A jáki apátsági templom és Szent Jakab-kápolna* (Die Abteikirche und die Jakobskapelle zu Ják), Szombathely-Steinamanger o. J. (1944), S. 22, Abb. 10.



wunderschöne Kranzgesims der Jáker Hauptapsis hat eine lange Ahnenreihe, die in das französische 12. Jahrhundert zurückreicht. Zahlreich ist auch seine Verwandtschaft<sup>32</sup>. Der in Ják tätige Meister griff einerseits auf Frankreich zurück, andererseits kombinierte er die Gesimsornamente des Bamberger Ostchors und des ersten nördlichen Seitenschiffjoches<sup>33</sup>. Bamberg kennt schon die charakteristische Knospe auf einem Stengel in der Mittelachse, diese blüht aber erst und allein in Ják auf. Die schwungvollen Bamberger Blätter und Stengel werden in Ungarn noch plastischer und üppiger. Wir haben hier also nicht mit blutarmem Epigontum, sondern mit echter Weiterentwicklung zu tun.

Betrachten wir schließlich die Steinmetzzeichen von Ják<sup>34</sup>. Es sei vorausgeschickt, daß die romanischen Steinmetzzeichen keine Meisterzeichen im Sinne der gotischen Bauhütte waren. Sie dienten wohl zur Abrechnung der serienmäßig angefertigten Werkstücke. Die einfachsten Formen können aber auch lediglich als Versetzzeichen erklärt werden, zumal wenn sie auf den unsichtbaren Flächen von Ornamentsteinen auftreten. Die Steinmetzzeichen einzelner Kunstlandschaften bilden jedoch oft typische Gruppen, und an einem einheitlich ausgeführten Bauteil entsprechen die verschiedenen Zeichen den einzelnen Arbeitskräften.

Die Jáker Sammlung ist freilich nicht vollständig. Sie enthält nur Zeichen, die an der Kirche ohne Gerüst festgestellt und gemessen werden konnten. Drei kommen nur an Ornamentsteinen im Museum zu Steinamanger vor und sind vielleicht als Versetzzeichen zu deuten. Die übrigen sind sowohl an den ältesten, als auch an den durch reiche oberrheinisch-bambergische und normannische Ornamentik gekennzeichneten Teilen der Kirche ziemlich gleichmäßig verteilt. Das ist ein Beweis, daß der Bau im wesentlichen innerhalb einer Generation, im 3. und 4. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Die lokale Hütte, die nach einer Unterbrechung die Arbeit beendete, scheint keine Steinmetzzeichen verwendet zu haben. Über die Hälfte der Zeichen von Ják, 17 von 32, waren nach dem Tagebuch der 1829–30 erfolgten Restaurierung auch am Bamberger Dom zu finden, und zwar hauptsächlich an den von der ersten und zweiten Hütte bis zum Ende der 20-er Jahre errichteten Teilen<sup>35</sup>. Daß der hohe Anteil der Bamberger Zeichen in Ják direkte Beziehungen voraussetzt, beweist das Zeichen Nr. 2., das bis jetzt außer aus Bamberg nur aus Ják bekannt ist.

Die Kirchen von Ják und Zsámbék können als der großartige Schwanengesang der Romanik in Ungarn bezeichnet werden. Bald darauf wird nach dem Mongolensturm auch der Karpatenraum von Westen her durch die internationale Gotik überflutet. Das 14. und 15. Jahrhundert ist ihre Blütezeit. Die gotische Baukunst ist aber „durchweg ein Gewächs der Stadt und in der städtischen Umwelt begründet“<sup>36</sup>. Die Einheitlichkeit der spätmittelalterlichen Geisteskultur, die Gleichheit der bürgerlichen Lebensformen, das obligatorische Hin- und Herwandern der Gesellen, reger Handelsverkehr u. ä. lassen auf deutschem Boden eine vereinfachte Variante der französischen

<sup>32</sup> BOGYAY, ebda., S. 30–31, Abb. 15–16.

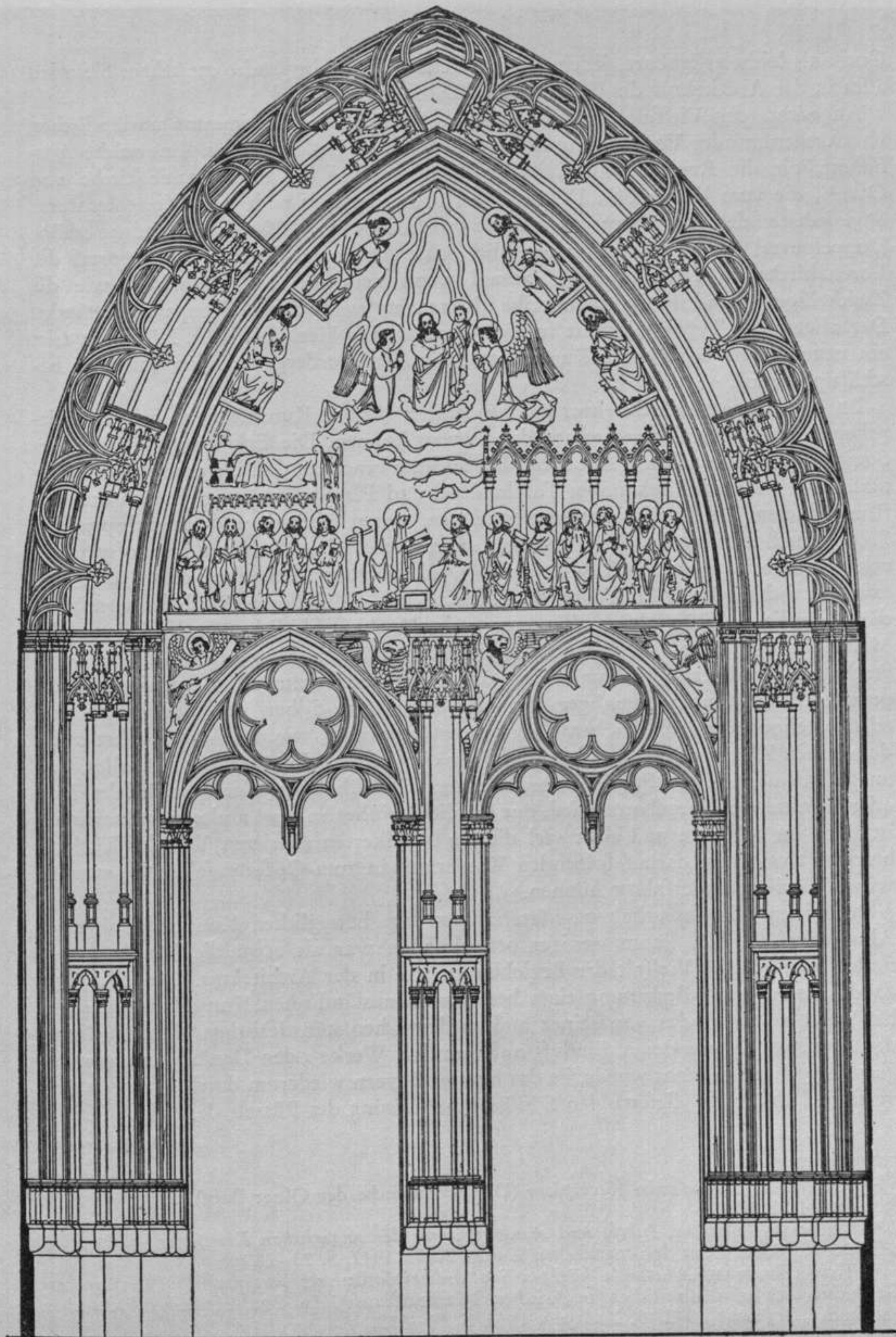
<sup>33</sup> Foto Marburg Nr. 6036. (Fries am nördl. Seitenschiff). Ostchorfries oft abgebildet.

<sup>34</sup> BOGYAY, *A jáki usw.* (s. Anm. 31) S. 94–96 Abb. 61.

<sup>35</sup> Die Kenntnis der Steinmetzzeichen von Bamberg verdanke ich Herrn Dr. J. J. MORPER in Bamberg.

<sup>36</sup> HANS WÜHR, *Städtebau und Gotik im Donaauraum*. In: *Südosteuropa-Jahrbuch*, München 1961, Bd. V, S. 157. Die anregende Studie gibt aufschlußreiche Hinweise auf die Stellung der Romanik und Gotik in Ungarn.





Das rekonstruierte Marienportal der Ofener Krönungskirche



Gotik als leicht erlernbare, jedem Zweck dienliche Gemeinsprache entstehen. Sie wird auch in der Architektur des Karpatenraumes alleinherrschend.

Angeichts der Vielfalt der Beziehungen kommt einem bestimmten ausländischen Kunstzentrum oder Vorbild sehr selten entscheidende Bedeutung zu. Eine solche Ausnahme, die die Regel bestätigt, ist das Marienportal der sog. Mathiaskirche von Ofen<sup>37</sup>, die vom König Béla IV. als Pfarrkirche der hier nach dem Mongolensturm angesiedelten deutschen Bürger gegründet wurde. Das um 1370–80 entstandene schöne Doppelportal verrät auf den ersten Blick seine Abhängigkeit vom Hauptportal der Lorenzkirche zu Nürnberg, zumal wenn man solche Einzelheiten, wie die Zwickelfiguren und die Baldachinreihe als trennendes Motiv im Tympanon bemerkt. Der allgemeine Typus selbst ist freilich französischer Herkunft. Mit Nürnberg tritt ein neues, heute bayerisches Kunstzentrum in den Vordergrund, das uns noch beschäftigen wird.

Im Gegensatz zur Architektur hat sich in den übrigen Kunstzweigen kein so weitgehend einheitlicher Formenschatz durchsetzen können. Die Erklärung dafür ist im Soziologischen zu suchen<sup>38</sup>. Dabei ist aber auch zu beachten, daß die erhaltenen Denkmäler der am besten bekannten Tafelmalerei und Plastik fast ausschließlich aus den Randgebieten des Karpatenraumes stammen, deren überwiegend deutschsprachige Städte durch die Finanzpolitik der ungarischen Könige einen bedeutenden Aufschwung erlebten. Schriftquellen und auch einige Denkmäler sprechen aber dafür, daß den aristokratischen Ansprüchen der Bischofssitze und königlichen Hofhaltungen z. B. die bürgerlichen Flügelaltäre nicht entsprachen<sup>39</sup>. Als schickliche Ausdrucksform der Macht und Würde galt die reiche Materialpracht, und keineswegs diese heute so hochgeschätzte handwerkliche Kunst. Das aus Holz geschnitzte oder auf einem Brett gemalte Bild ist nach damaliger Meinung dem Gold, Silber, den Edelsteinen und echten Reliquien gegenüber ebenso geringwertig gewesen, wie der Bürger selbst unter dem hohen Klerus und dem Adel stand. Wir dürfen also nie vergessen, daß alles, was uns in den ungarischen Publikationen als ungarländische mittelalterliche Tafelmalerei oder Schnitzkunst dargeboten wird, nur für die Peripherien des Landes charakteristisch ist. Was im größeren und einst viel dichter bevölkerten mittleren Teil der Türkenherrschaft und dem darauf folgenden Wiederaufbau zum Opfer gefallen ist, werden wir wohl nie genau erfahren können.

Betrachten wir das erhaltene Material der sog. beweglichen Kunst, die aber als Altar oder Kultbild kaum weniger ortsgebunden war als etwa die Bauplastik, so finden wir dieselbe Vielfalt der Beziehungen wie in der Architektur. Wenn hier und da die überragende Bedeutung eines bestimmten ausländischen Kunstzentrums sichtbar wird, so zeugt das von seiner außerordentlichen künstlerischen Energie. Unter den wenigen Orten, deren Einfluß auf einzelne Werke oder Denkmalgruppen als ausschlaggebend erkannt wurde, ist das heutige Bayern wiederum durch Nürnberg vertreten. Nürnberg lieferte den Schlüssel zur Lösung des Rätsels der beiden Tafeln

<sup>37</sup> J. CSEMEGI, *A budavári főtemplom* (Die Hauptkirche der Ofner Burg), Budapest 1955. S. 90–92, Abb. 63.

<sup>38</sup> THOMAS V. BOGYAY, *Inhalt und Ausdrucksform der ungarischen Kunst des späten Mittelalters*. In: *Vom Geist der ungarischen Kunst*. Berlin 1942, S. 23–28.

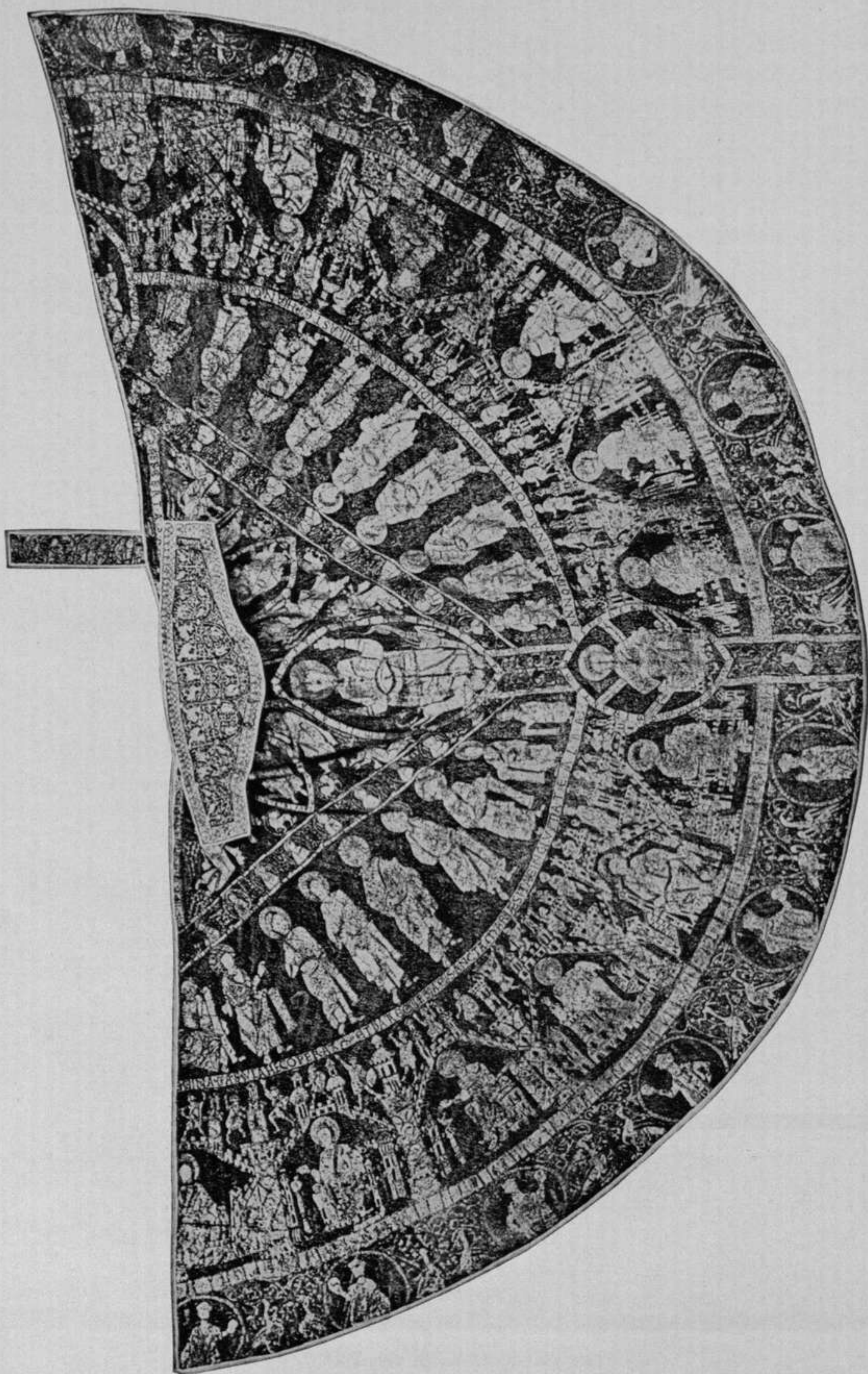
<sup>39</sup> TAMÁS BOGYAY, *Adatok a középkori oltárdíszítőművészet történetéhez* (Beiträge zur Geschichte der mittelalterlichen ungarischen Altarbaukunst). In dem kirchengeschichtlichen Jahrbuch „*Regnum*“ 1942/43. Budapest 1943. S. 91–112.





Der Gundpald-Kelch von Petőháza





Ungarischer Krönungsmantel





König Salomon  
im Mausoleum des Franz Nádasdy

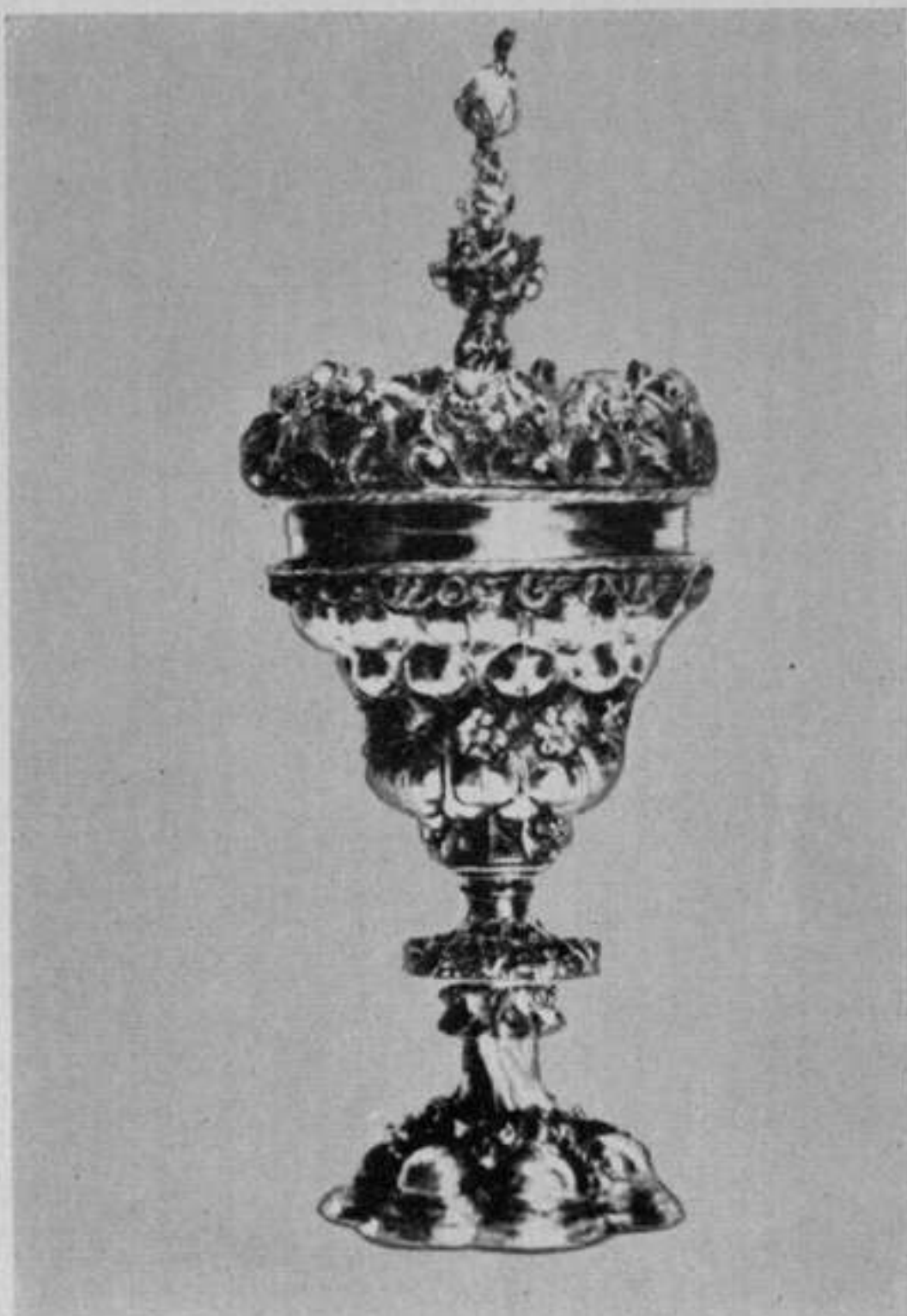


König Salomon  
Knochenrelief in Münchener Privatbesitz

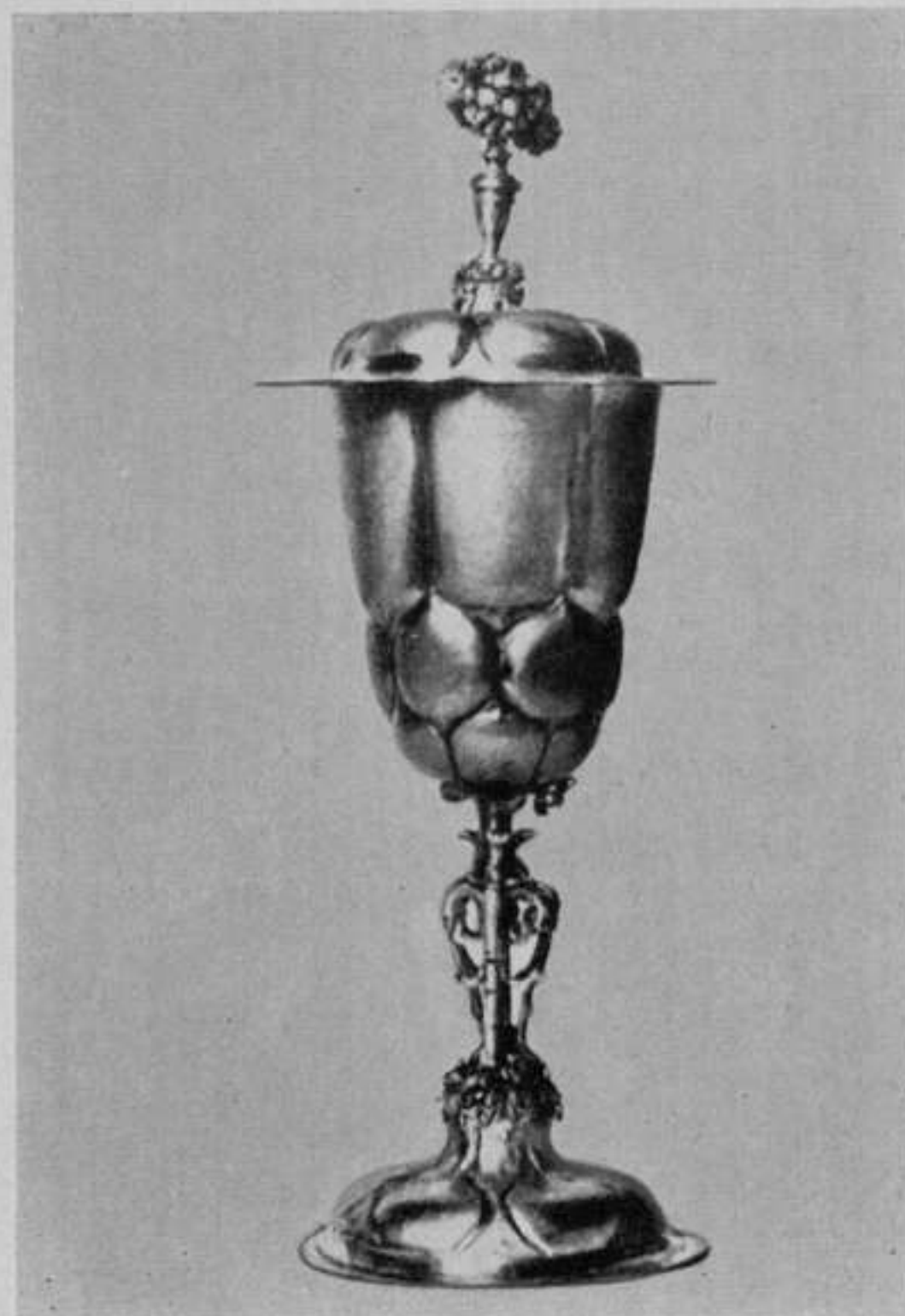


Kranzgesims aus Ják

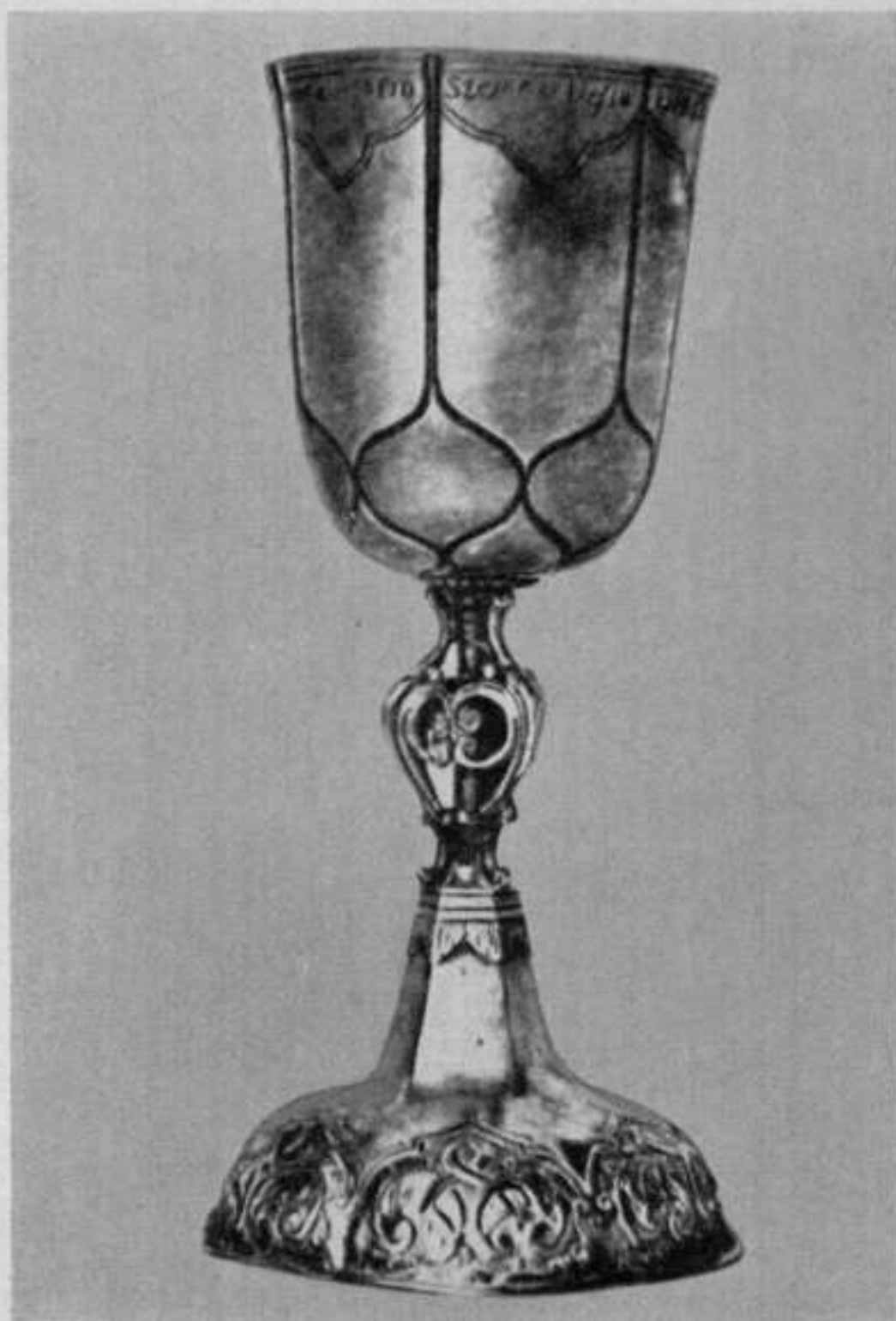




Nürnberger Buckelpokal  
des Königs Mathias Corvinus



Glockenblumenpokal  
des Gregor Leider in Debrecen 1676



Abendmahlskelch in Túrkeve 1760



Abendmahlskelch in Hajdúböszörmény  
von J. Szentpétery 1842





Nikolaus Izsó: „Der trauernde Hirt“, München 1862





Bertalan Székely: Auffindung der Leiche König Ludwigs II. nach der Schlacht von Mohács, München 1861





Paul von Szinyei Merse: Maifest, München 1873





Simon Hollósy: Maisschälen, München 1885



aus Frauenmarkt (Bát), unweit von *Karpfen* (*Korpona*), heute im Christlichen Museum zu Gran. Ihr Fall ist auch forschungsgeschichtlich interessant. Lange Zeit hindurch galten sie als die ältesten Tafelbilder Ungarns, wurden einem italienisch geschulten oder beeinflussten Meister vom Ende des 14. Jhs. zugeschrieben und als Szenen aus dem Leben der hl. Margarete von Ungarn gedeutet. Die richtige ikonographische Erklärung gab ANDOR PIGLER<sup>40</sup>: Katharina von Alexandrien, allerdings zwei Szenen, wovon die eine nördlich der Alpen ziemlich selten vorkommt, die andere aber ein Unicum ist. Auf diesem Bild kann man nicht mit völliger Sicherheit erkennen, ob die Heilige sich selbst in einem Spiegel betrachtet, oder ein Porträt, wohl das des ihr zugedachten Bräutigams. Trifft die letztere Deutung zu, so ergänzen sich die beiden Szenen dialektisch: hier der irdische Bräutigam, der abgewiesen, dort der himmlische, dessen Antrag angenommen wird. Die kunstgeschichtliche Einordnung verdanken wir LUDWIG BALDASS<sup>41</sup>, der auf die nahe Verwandtschaft mit dem Kreis des Nürnberger Deocarus-Altars hingewiesen hat. Die Schlankheit der Figuren ist altertümlicher, „gotischer“ als der Stil des 1437 entstandenen Deocarus-Altars; so müssen wir unsere Tafeln mit Baldass und gegen ALFRED STANGE<sup>42</sup> etwas früher ansetzen. Die neueste ungarische Forschung erkennt zwar die Beziehung zu Nürnberg an, hält aber merkwürdigerweise an der unmöglichen Datierung um 1390–1400 fest<sup>43</sup>.

Allgemein bekannt ist, wie eng Meister PAUL VON LEUTSCHAU, der bedeutendste Bildschnitzer der Zipser Spätgotik, von Veit Stoß abhängig ist. Nach Ausweis genauer formaler Entlehnungen wird er etwa zwischen 1506 und 1513 bei Veit Stoß in Nürnberg gearbeitet haben<sup>44</sup>. Auch Veit Stoß selbst scheint für den Karpatenraum tätig gewesen zu sein, schickten doch seine Testamentvollstrecker Boten auch nach Ungarn, um Forderungen einzutreiben<sup>45</sup>.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwarb Nürnberg auch als die Stadt der Gießer und Goldschmiede internationalen Ruhm. Wie JOHANNES NEUDÖRFER, der städtische Schreib- und Rechenmeister, in seinen „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten“ berichtet, hat die Gießhütte der Familie VISCHER auch nach Ungarn bedeutende Werke geliefert; sie sind aber alle verloren gegangen<sup>46</sup>. Erhalten geblieben ist dagegen in der Schatzkammer der Fürsten Esterházy ein Nürnberger Buckelpokal, der sich einst in der berühmten Pokalsammlung des Königs Mathias Corvinus befand. SÁNDOR MIHALIK, der beste Kenner ungarischer Gold-

<sup>40</sup> *Magyar Művészet*, (Ungarische Kunst), XI. 1935, S. 117.

<sup>41</sup> L. BALDASS, *Nürnberger Tafelbilder aus dem zweiten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts*. In: *Städel-Jahrbuch VII–VIII* (1932), S. 72 mit Abb.

<sup>42</sup> A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. XI. München 1961. S. 153.

<sup>43</sup> DÉNES RADOCSAY, *A középkori Magyarországi táblaképei* (Die Tafelbilder des mittelalterlichen Ungarn), Budapest 1955. S. 46 ff. Literaturverzeichnis S. 276.

<sup>44</sup> ANDRÁS PÉTER, *A magyar művészet története* (Gesch. der ungarischen Kunst), Bd. I. Budapest 1930. S. 150 ff.; ANTAL KAMPIS, *Lőcsei Pál mester* (Meister Paul von Leutschau). In: *Archaeológiai Értesítő* N. F. 47. 1934. 74 ff.; DERS., *A középkori faszobrászat Magyarországon* (Die mittelalterliche Holzplastik in Ungarn), Budapest 1940, S. 105. Die Feststellungen PÉTERS und KAMPIS' wurden neulich eingeschränkt durch die Ergebnisse der anlässlich der Restaurierung des Altars durchgeführten gründlichen Untersuchungen. Voll anerkannt bleibt die unmittelbare Abhängigkeit vom Schwabacher Altar des Veit Stoß. S. V. TILKOVSKY, *Pál mesterről és a lőcsei főoltár keletkezéséről* (Über Meister Paul und die Entstehung des Hauptaltars von Leutschau). In: *Művészettörténeti Értesítő* 10 (1961), S. 175–186.

<sup>45</sup> ANTON HEKLER, *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, S. 64.

<sup>46</sup> HEKLER, ebda, S. 53.



schmiedekunst, zählte in seiner vor zwei Jahren veröffentlichten grundlegenden Arbeit<sup>47</sup> fünf heute noch vorhandene Pokale auf, die aus dieser, von Zeitgenossen auf fünf- bis achthundert Stück geschätzten Sammlung stammen sollen. Der Corvinus-Becher von Wiener-Neustadt scheidet aber auf Grund der neuesten Feststellungen von HERMANN FILLITZ aus<sup>48</sup>, ein Pokal der Kathedrale von Rieti ist seit Jahrzehnten verschollen. So bleiben nur drei übrig: zwei in Rieti, beides ungarische Arbeiten, und der dritte heute in Budapest, der laut Beschauzeichen in Nürnberg gearbeitet wurde<sup>49</sup>. Dieses Stück hat eine in die Zukunft weisende Bedeutung. Zuerst dadurch, daß hier die Verbindung mit einem Kunstzentrum des bayerischen Raumes wieder einmal im Dienste höchster, fürstlicher Ansprüche steht. Ferner ist es bezeichnend, daß diese Prunkgefäße durchaus profanen Zwecken dienten: der Thesaurierung und fürstlicher Repräsentation. Nicht selten wurden politische und diplomatische Aktionen mit der Schenkung solcher kostbarer Gefäße besiegelt. So kamen drei Buckelpokale durch einen päpstlichen Nuntius, der 1476 am Hofe Mathias' weilte, auch nach Rieti<sup>50</sup>.

Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte sich aus einer international verbreiteten spätgotischen Form der Buckelpokale der spezifisch Nürnberger Typus des volkstümlich Agley-Becher genannten Glockenblumenpokals. DÜRERS Dresdener Skizzenbuch zeigt sehr schön die Anfänge. Auf einem Blatt findet man eine ganze Mustersammlung profaner Trinkgefäße<sup>51</sup>. Die zweite Zeichnung von links in der oberen Reihe deutet die neue Form schon klar an. Dieser Typus gelangte zu einer ganz besonderen Bedeutung, als nach der Reformation die Nürnberger Goldschmiedeordnung von 1531 und 1535 als Meisterstück die Anfertigung „eines Trunkgeschirres seines Namens ein Ageley-Blumen von Silber von fremden Patronen“, d. h. nach Modell vorschrieb<sup>52</sup>. Später übernahmen die Zünfte zahlreicher deutschen Städte diese Prüfungsaufgabe und im Jahre 1588 mußte der aus Böhmen stammende Goldschmied CHRISTOPH KINIGER auch dem Rat der Stadt Ödenburg einen Agleybecher als Meisterwerk vorlegen. Seine Visierung ist erhalten geblieben<sup>53</sup>. Als Kiniger und zwei Berufsgenossen im Jahre 1612 die Ödenburger Goldschmiedezunft gründeten, ließen sie im Zunftbrief die Meisterstücke genau vorschreiben, an erster Stelle heißt es: „Daß Meister Stückh aber wird genant ein solch Trinkhgeschirr, so der Nürnberger Meisterstückh nachgemacht wird, wie auss derselben Visir zu sehen ...“<sup>54</sup>.

Glockenblumenpokale galten als Nürnberger Spezialität, wurden aber weit und breit angefertigt. So geschah es, daß in Ungarn Augsburger Vermittlung dem Typus zu einem ungewöhnlichen Erfolg verhalf<sup>55</sup>. Etwa gleichzeitig kamen zwei Glocken-

<sup>47</sup> S. MIHALIK, *Die ungarischen Beziehungen des Glockenblumenpokals*. In: *Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hungar.* VI. 1959, 33–86.

<sup>48</sup> Ausstellungskatalog *Die Gotik in Niederösterreich — Kunst und Kultur eines Landes im Spätmittelalter*. Krems-Stein 1959, Nr. 318, S. 97.

<sup>49</sup> MIHALIK, *Die ung. Beziehungen*, S. 41–42, Abb. 5.

<sup>50</sup> MIHALIK, *ebda*, S. 37.

<sup>51</sup> ROBERT BRUCK, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden*. Straßburg 1905. Taf. 156.

<sup>52</sup> Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I., S. 206 ff.

<sup>53</sup> ENDRE CSATKAI, *Eine Zeichnung zu einem Ödenburger Goldschmiede-Meisterstück aus dem J. 1588*. In: *Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hungar.* V 1958, S. 139–142, Abb. 1–2.

<sup>54</sup> ANDRÉ CSATKAI, *Ödenburger Goldschmiede im Zeitraum XV–XIX. Jahrhundert*. Ödenburg (Sopron). 1931.

<sup>55</sup> Das Material zur folgenden Erörterung ist bei MIHALIK (s. Anm. 47) sorgfältig zusammengestellt. Seine Schlüsse sind allerdings nicht immer zwingend.



blumenpokale aus Augsburg in ungarische kalvinistische Kirchen. Im Jahre 1676 schenkte ein gewisser PAUL VÍGKEDVÜ (d. h. Wohlgemut) einen vergoldeten silbernen Pokal mit Deckel der sog. „alten“ Kirche von Debrecen. Beschau- und Meisterzeichen weisen das Stück als Werk des Augsburger Goldschmiedes GREGOR LEIDER aus, der u. a. auch für den Bischof von Passau gearbeitet hatte und 1673 starb. Einen weiteren Pokal von Gregor Leider erhielt 1679 die Burgkapelle von Bethlen in Siebenbürgen. Man verwendete beide als Abendmahlskelche. Während der nach Siebenbürgen gelangte Pokal ohne Nachfolge blieb, wurde sein Pendant im „kalvinistischen Rom“, wie man Debrecen zu nennen pflegt, zum Vorbild eines neuen Typs protestantischer Abendmahlskelche. Die Goldschmiede von Debrecen, die weite Gebiete mit liturgischen Geräten versorgten, fertigten Glockenblumenpokale zum kirchlichen Gebrauch über hundert Jahre lang serienweise an. Die Form wurde freilich entsprechend dem Puritanismus der kalvinistischen Liturgie vereinfacht, die bescheidene Dekoration dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt. Einige Beispiele genügen, die reiche Produktion zu veranschaulichen. Niemals kam es zum minderwertigen Provinzialismus. Der Abendmahlskelch, den KATHARINA ÁRVA JAKAB 1752 für eine ungarische Gemeinde in Augsburg anfertigen ließ, steht seinen in Debrecen entstandenen Zeitgenossen auffallend nahe. Im „kalvinistischen Rom“ hörte die Produktion erst um 1800 auf, als die Debrecziner Goldschmiede, die BÜTTÖSIS, MARJALAKIS und ihre Genossen, im wahrsten Sinne des Wortes ausstarben. Der Reiz des von ihnen mehrere Generationen hindurch gepflegten Typus wirkte aber nach. Als im Jahre 1842 ein Abendmahlskelch für die kalvinistische Kirche von Hajduböszörmény nicht mehr im nahen Debrecen, sondern in Pest bestellt werden mußte, griff der führende Goldschmied der Stadt, JOSEF SZENTPÉTERY, vielleicht auf Wunsch der Auftraggeber noch einmal auf die Debrecziner Tradition zurück. Sein Werk ist wohl der Ausklang der aus profanem Prunkgefäß zum sakralen Altargerät umgestalteten Nürnberger Glockenblumenpokale.

Die Vermittlerrolle Augsburgs im Falle der Glockenblumenpokale ist nicht zufällig. Als Produktionszentrum hochwertiger, prachtvoller Repräsentation dienender Goldschmiedearbeiten und Lieferant des Ostens wurde Nürnberg von Augsburg schon im 16. Jahrhundert überflügelt. Die bedeutendsten Abnehmer waren der Wiener Hof und die ungarischen Magnaten<sup>56</sup>. Nach der Schlacht von Mohács gewann Habsburg die Stephanskronen, sie brachte ihm jedoch die schwere Bürde des ständigen Kampfes gegen die Türken ein. Die Diplomaten und Unterhändler Wiens fanden rasch heraus, daß es viel günstiger sei, die geforderten Geschenke oder freiwilligen Bestechungsgelder statt in Geld in sehenswürdigen Goldschmiedearbeiten zu zahlen. Die Türken waren von der Kunstfertigkeit solcher Geschenke entzückt, so daß z. B. das im Wiener Frieden von 1606 vereinbarte Geschenk von 100 000 Gulden der Staatskasse der Habsburger weniger als 60 000 Gulden kostete. Der ständige Lieferant war Augsburg, anscheinend waren entsprechende Kunstgegenstände nur in dieser Stadt jederzeit und in jeder Menge erhältlich. Später gingen der Sultan und seine Hofwürdenträger, sowie die Paschas in Ungarn dazu über, wie bei einer geschäftlichen Bestellung die Art der Geschenke selbst zu bestimmen. Oft konnten jedoch nicht einmal die Augsburger Goldschmiede alles Gewünschte kurzfristig liefern, immer fand

<sup>56</sup> SÁNDOR TAKÁCS, *Augsburgi ötvösök munkái törökök és magyarok részére* (Arb. Augsburger Goldschmiede für Türken und Ungarn). In: *Archaeológiai Értesítő* N. F. 20 (1900), S. 93—96.



man aber dort hochwertige kunsthandwerkliche Erzeugnisse, die ihre Wirkung auf die Türken nicht verfehlten.

Auf der anderen, christlichen Seite der nie ruhenden ungarischen Front saßen die Magnaten auf ihren Burgen. Landespolitik und blutige Kämpfe gegen die Türken als berufsmäßiger Lebensinhalt vereinten sich dort mit höchsten Ansprüchen auf dem Gebiet sowohl der geistigen als auch der materiellen Kultur. Als Würdenträger und Großgrundbesitzer verfügten sie über enorme finanzielle Kraftquellen. Das qualitativ immer noch hochstehende Kunsthandwerk des zusammengeschrumpten und auch geteilten Landes war jedoch nicht mehr in der Lage, ihre Wünsche zu befriedigen. Im 17. Jahrhundert wurde allgemeiner Brauch, daß reiche Magnaten und Kirchenfürsten aus Ungarn in Wien um sog. Paßbriefe ersuchten, um Rohsilber zoll- und steuerfrei nach Augsburg bringen und Fertigwaren einführen zu dürfen. Der Palatin Graf FRANZ WESSELÉNYI und vor allem der Landesrichter Graf FRANZ NÁDASDY, der reichste Mann und zweithöchste Bannerherr Ungarns, waren es, die Silber jahrzehntelang und zentnerweise nach Augsburg exportierten und dort zu Hausrat verarbeiten ließen. Von allen diesen Kostbarkeiten ist allerdings nur wenig erhalten geblieben. Nach der blutigen Liquidierung der sog. Verschwörung des WESSELÉNYI im Jahre 1670 wurden die Güter der Schuldigen größtenteils konfisziert und ihre Schätze, wenn nicht vom kaiserlichen Hof für sich behalten oder zur Begleichung von Schulden verwendet, entweder eingeschmolzen oder gestohlen<sup>57</sup>.

Nicht nur Goldschmiedearbeiten fanden den Weg nach Habsburg-Ungarn. Wie die erhaltene Skizze beweist, entwarf der Augsburger Bildhauer PAUL MAYR das Grabmal des im Jahre 1600 verstorbenen NIKOLAUS PÁLFFY, eines hervorragenden Feldherrn der Türkenkriege<sup>58</sup>. Im Preßburger Dom steht heute nur mehr der Mittelteil, dessen ausführender Meister nach Ausweis der Signatur ebenfalls ein Augsburger war: CASPAR MENNELER. Der Verstorbene hatte MARIA FUGGER zur Frau; daraus erklärt es sich wohl, daß das Grabmal eben in Augsburg in Auftrag gegeben wurde. Aus dem Jahre 1650 stammt der schöne bronzene Taufbrunnen der katholischen Kirche von Illava<sup>59</sup>. PAUL OSTROSITH von Giletincz und seine Frau EVA UJFALUSSY von Divékujfalu ließen ihn durch einen Nachfolger des ADRIEN DE VRIES in Augsburg gießen. Es ist allerdings nur ein Zufall, daß das Porträt des Stifters auch von einem Augsburger, dem in Wien ansässigen ELIAS WIEDEMAN gestochen wurde<sup>60</sup>.

FRANZ NÁDASDY, der Augsburger Goldschmiedearbeiten massenweise importierte, ließ aber auch Nürnberg in der ungarischen Kultur noch einmal zu Worte kommen. Sein *Mausoleum Potentissimorum ac Gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et Primorum Militantis Ungaricae Ducum* wurde im Jahre 1663–64 in Nürnberg gedruckt. Das den Ständen des Königreichs Ungarn gewidmete Buch ist eine zweisprachige wehmütige Erinnerung in Bild und Wort an die verstorbenen Herrscher.

<sup>57</sup> S. TAKÁCS, *Magyar műkincsek pusztulása a Wesselényi-féle összeesküvés idején* (Vernichtung ungarischer Kunstschatze zur Zeit der Wesselényi-Verschwörung). In: *Archaeológiai Értesítő* N. F. 20. (1900), S. 147–150.

<sup>58</sup> MARIA AGGHÁZY, *Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn aus dem XVII. Jhdt. und ihre Stilquellen*. In: *Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hungar.* TV 1958, S. 107–117. Abb. 6–7.

<sup>59</sup> JOLÁN BALOGH, *A késő-renaissance és a kora-barokk művészete* (Die Kunst der Spätrenaissance und des Frühbarocks). In: *Magyar Művelődéstörténet* (Ungarische Kulturgeschichte), Budapest o. J., hsg. v. S. DOMANOVSKY. Bd. III. S. 552, 654–655.

<sup>60</sup> GISELA CENNER-WILHELM, *Über die ung. Porträtfolgen von Elias Widemann*. In: *Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hungar.* IV 1957, 325–347, Abb. 16.



Die Reihe beginnt mit den Heerführern der Hunnenzeit und endet mit Ferdinand IV. Zu den Bildern wurden Druckplatten verwendet, die im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts für eine Geschichte Ungarns angefertigt worden waren. Die Meister vermutet man im Kreise der SADELER, einer niederländischen Stecherfamilie, die hauptsächlich in München tätig war. Das Werk konnte — wahrscheinlich aus politischen Gründen — nicht erscheinen. Nur das Titelblatt und Vorwort wurde 1632 gedruckt, man weiß jedoch nicht, wo<sup>61</sup>. Angesichts der ständigen Spannung zwischen den Wiener Regierungskreisen, die im Geiste des Absolutismus die Erbmonarchie auch in Ungarn einzuführen trachteten, und den ungarischen Ständen, die ihre mittelalterliche Verfassung argwöhnisch hüteten, war die Herausgabe des Mausoleums in Nürnberg auch eine politische Tat. Diese politische Bedeutung nahm noch zu nach dem Frieden von Vasvár, der die führenden Männer des Landes, darunter auch NÁDASDY, in eine sinnlose und ruhmlos endende Verschwörung trieb. Mochte Nádasdy die moralische Größe eines echten Staatsmannes oder gar Rebellen vom Format entbehren, sein Werk hatte eine außerordentlich nachhaltige Wirkung<sup>62</sup>. Für über 150 Jahre bestimmte es das Bild der Ungarn von den Großen ihrer ältesten Geschichte. Es seien die Grisaille-Malereien des Schlosses von Nagybittcse (Velyka Bitša)<sup>63</sup> unweit von Trentschin angeführt. In eigenartiger Gesellschaft, mit antiken Heroen erscheinen hier die heidnischen und christlichen Helden der Ungarn nach den Stichen des Mausoleums gezeichnet. Árpád und Lél sind besonders treu kopiert worden, während die Könige und Johannes Hunyadi<sup>64</sup> sozusagen modernisiert erscheinen. Hunyadi z. B. erhielt einen ungarischen Säbel an Stelle des geraden deutschen Schwertes. Die Bilder stammen aus dem späten 17. Jahrhundert, aus der Zeit der ESTERHÁZYS, die das Schloß von den THURZÓS geerbt hatten. Eben PAUL ESTERHÁZY, der als Palatin den Verzicht der Stände auf das Recht der freien Königswahl durchsetzte, ließ im Festsaal seines Eisenstadter Schlosses die Brustbilder der ungarischen Könige nach dem Mausoleum in Freskotechnik anbringen<sup>65</sup>. Als kleine Ölbilder schmückten die heidnischen Fürsten des Mausoleums bis zur jüngsten Vergangenheit die Wände adliger Landsitze.

Die Kupferstiche des Mausoleums dienten nicht nur Gemälden, sondern auch plastischen Arbeiten als Vorlage. Beweis dafür ist das Knochenrelief des Königs Salomo, das vor einigen Jahren im Münchener Kunsthandel auftauchte. Aus dem Zusammenhang gerissen wirkt die Unterschrift absurd, sie hat aber den Hinweis gegeben, wo die Vorlage zu suchen ist. Die Nachwirkung des Mausoleums ist noch im 19. Jahrhundert zu spüren. Die zeitgenössischen Illustrationen zu VÖRÖSMARTYS 1825 veröffentlichtem romantischem Nationalepos „Die Flucht Zaláns“ zeugen zwar von keiner direkten Nachahmung, doch stellen sie Árpád, den Fürsten der Landnahme noch ebenso barock dar, wie er und die übrigen Heerführer der Heidenzeit im Mausoleum erscheinen<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> *Magyar Művelődéstörténet* (s. Anm. 59), Bd. III, 660—661.

<sup>62</sup> KLARA GARAS, *Magyarországi festészet a XVII. században* (Ungarländische Malerei im XVII. Jh.), Budapest 1953, S. 58, 154.

<sup>63</sup> GARAS, ebda, Taf. XIX.

<sup>64</sup> *Magyar Művelődéstörténet* (s. Anm. 59), Bd. III, S. 561.

<sup>65</sup> ANDRÉ CSATKAI und DAGOBERT FREY, *Die Denkmale des pol. Bezirkes Eisenstadt und der Freien Städte Eisenstadt und Rust* (Österreichische Kunsttopographie XXIV). Wien 1932, S. 72.

<sup>66</sup> TAMÁS BOGYAY, *Bild und Gedicht* (Die zeitgenössischen Illustratoren Vörösmartys). In: *Ural-Altaische Jahrbücher* 31 (Gedenkband Julius von Farkas). Wiesbaden 1959. S. 41-48.



Nach der Verdrängung der Türken aus dem Karpatenraum strömten aus den deutschen Ländern nicht nur Bauernkolonisten, sondern auch Handwerker, die wir heute als Künstler zu bezeichnen pflegen, massenweise in die entvölkerten Städte Ungarns ein. Unter ihnen befanden sich Bayern, Schwaben und Franken. Die Einwanderung im Rahmen der neuen Ostwanderung gehört nicht zu unserem Thema. Um so mehr ist der Meister der wunderbaren schmiedeeisernen Gittertüren des Komitatsgebäudes von Erlau zu erwähnen. Erst vor wenigen Jahren gelang es, ihn als HEINRICH FASOLE aus Würzburg zu identifizieren<sup>67</sup>. Wahrscheinlich kam er aus der Werkstatt von JOHANN GEORG OEGG, dem Hofschlosser der Fürstbischöfe und Meister der berühmten Gitter der Würzburger Residenz, die „zu den schönsten Erzeugnissen der Schmiedeeisenkunst in Deutschland gehören“<sup>68</sup>. Die Erlauer Arbeiten zeigen Heinrich Fasole, oder — wie sein Name in der ungarischen Umgebung entstellte wurde — FAZOLA, seinem Meister durchaus ebenbürtig. Graf FRANZ BARKÓCZY, ein anspruchsvoller und weitgereister Mäzen, holte den jungen Kunstschlosser aus der mainfränkischen Bischofsstadt nach Erlau. Er verdiente hier so gut, daß er seine Mutter, die Schwestern, den Bruder und auch den Schwager bald nachkommen ließ. Heinrich Fasole war ein vielseitig interessierter, weitblickender Mann. Die Eisenfabrik von Diósgyőr, heute das größte Eisenwerk Ungarns, ist von ihm gegründet worden.

Bevor wir uns dem „modernen“ 19. Jahrhundert zuwenden, lohnt es sich, noch einen Blick auf Passau zu werfen. Wie schon gesagt, hinterließ die Passauer Mission des 10. Jahrhunderts in Ungarn keine künstlerischen Spuren. Die Erinnerung daran wurde aber in Bayern auf Grund der Lorcher Fälschungen noch im 17. Jahrhundert gepflegt. Vor etwa 60 Jahren befand sich in der reichen Hungarica-Sammlung von LUDWIG ERNST in Budapest ein Kupferstich, der Pilgrim als Erzbischof von Lorch mit vornehmen Ungarn zeigte und auch in lateinischen Versen als Missionar Pannoniens pries<sup>69</sup>. Den Stich habe ich im dritten Band der von dem Jesuiten RADERUS herausgegebenen *Bavaria Sancta* wiedergefunden<sup>70</sup>. Die Illustrationen des 1627 in München gedruckten Bandes sind vom jüngeren RAFAEL SADELER gestochen worden. Im dazugehörigen Text folgt Raderus Aventins Darstellung und zitiert ausführlich die Fälschungen. Der Text erklärt auch das Bild: Pilgrim empfängt nicht Pilger, wie JOHANN SZENDREI, der es publizierte, glaubte, sondern die Abgesandten des Großfürsten Géza. Es ist durchaus möglich, daß die Illustration der *Bavaria Sancta* als Einzelblatt auch in Ungarn verbreitet wurde.

Ein Votivbild der Abteikirche zu Ják<sup>71</sup> liefert uns den sicheren Beweis, daß Passau nicht nur die Erzeugnisse seiner berühmten „Messerer“, also Schwerter und ähnliche Waren dem Donaauraum anzubieten vermochte, sondern auch die neue, barocke Frömmigkeit nach Osten ausstrahlte. Auf dem von GEORG GÁBOR und KATHARINA CSAPODI

<sup>67</sup> IMRE SOÓS, *Fazola Henrik és Lénárd egri vasművesek* (Die Erlauer Kunstschlosser H. und Leonhard Fazola). In: *Művészettörténeti Értesítő* IV. 1955, S. 29—46.

<sup>68</sup> THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. XXV. Leipzig 1931, S. 565—566.

<sup>69</sup> J. SZENDREI, *A magyar viselet történeti fejlődése* (Die geschichtliche Entwicklung der ungarischen Tracht), Budapest 1905. S. 64—66. Abb. 35.

<sup>70</sup> *Bavariae Sanctae volumen tertium Serenissimo Principi Maximiliano ...devotum, inscriptum et dicatum a MATTHAEO RADERO de Soc. Jesu 1627*. S. 79. Text dazu S. 81—84. Zu den Illustrationen s. G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 16; 3. Aufl., Leipzig o. J., S. 1—2; THIEME-BECKER, a.a.O., Bd. XXIX. Leipzig 1935. S. 301.

<sup>71</sup> TAMÁS BOGYAY, *A jáki usw.*, (s. Anm. 31), S. 79—80, Abb. 52.



im Jahre 1710 wegen der großen Pestepidemie gestifteten Gemälde erscheint oben die „Passauer Helferin“, d. h. das Gnadenbild des Mariahilfberges. Darunter sieht man den mystischen Zacharias-Segen und die Pestheiligen Sebastian, Rochus und Rosalie<sup>72</sup>. Weitere Forschungen können vermutlich auch andere Spuren der Ausstrahlung des Passauer Mariahilfkultes in Ungarn entdecken.

\*

Mit der Entstehung des Königreiches Bayern am Anfang des 19. Jahrhunderts brach die große Zeit M ü n c h e n s an. In der Kunst und für den Osten repräsentierte München allein das ganze Land. Dank den königlichen Kunstsammlungen und der 1808 gegründeten Akademie der bildenden Künste, genoß die bayerische Metropole als Kunststadt bald Weltruf. Wie früher Rom und später Paris, zog sie auch die ungarländischen Künstler an<sup>73</sup>. Am leichtesten fanden die Ungarndeutschen den Weg nach München. Im Jahre 1824 meldete sich der erste Kunststudent aus Ungarn; er hieß JOSEPH FISCHER und stammte aus Arad. Einzeln kamen die anderen, gegen Ende der 40-er Jahre begann die Zahl der jährlichen Aufnahmen zuzunehmen. In den 50 Jahren zwischen 1840 und 1890 sind über 200 aus Ungarn stammende Studierende immatrikuliert worden, die Kroaten sind natürlich nicht mitgerechnet. In den 70-er und 80-er Jahren verzeichnete man den größten Andrang, das Jahr 1880 steht mit 14 Neuzugängen an der Spitze.

Das Studium in München war freilich nicht zuletzt eine Geldfrage. Die Statistik der Studenten nach gesellschaftlicher Herkunft ergibt daher ein Bild, das dem Anteil verschiedener sozialer Schichten am wirtschaftlichen, öffentlichen und geistigen Leben des Landes ziemlich genau entspricht. Führend sind unter den Eltern der Studenten mit rund 30% die sog. freien Berufe wie Kaufleute, Ärzte, Anwälte, darunter auffallend viele Juden. Mit etwa 24% ist der meist städtische abhängige Mittelstand, Beamte, Lehrer u. ä. vertreten. Aus dem Handwerk kamen rund 12%. Baumeister, Poliere und Steinmetze scheinen ihre Söhne gern an die Münchner Akademie geschickt zu haben, damit diese das Gewerbe der Väter auf höherem Niveau fortsetzen sollten. Kaum geringer war der Anteil der Gutsbesitzer und Gutsverwalter, ein Zeichen, daß es schon durchaus gesellschaftsfähig war, in München Malerei zu studieren. Aus der Statistik der Heimatsorte geht hervor, daß über ein Drittel der Studierenden aus Pest bzw. Budapest kam. Diesem außergewöhnlich großen Anteil entsprach nicht auch die Zahl der begabten und erfolgreichen Künstler. Die wirklichen Talente stammten meist aus der Provinz. Abgesehen von der Hauptstadt sind die übrigen Teile des Landes, auch die Gebiete der Nationalitäten, ziemlich gleichmäßig vertreten.

Die Schüler der Akademie waren nicht die einzigen Repräsentanten des Karpatenraumes in der Münchner Künstlerwelt. Manche ließen sich dort für längere Zeit nieder. So entstand allmählich eine ganze Kolonie, worüber KARL LYKA, der als angehender Maler selbst in München studiert hatte, ein ganzes Buch schreiben konnte („Ungarisches Künstlerleben in München von 1867 bis 1896“<sup>74</sup> Es gibt kaum einen

<sup>72</sup> Ich verdanke Herrn Dr. HUGO SCHNELL den frdl. Hinweis, daß es sich um das Passauer Gnadenbild und nicht um die Innsbrucker Cranach-Madonna handelt.

<sup>73</sup> MIKLÓS SOMOGYI, *Magyarok a müncheni képzőművészeti akadémián* (Ungarn an der Münchner Akademie für bildende Kunst). In: *Művészet* XI. 1912, S. 178–188. Das Verzeichnis ist allerdings kaum vollständig.

<sup>74</sup> Budapest 1952.



bedeutenden ungarischen Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der nicht seine Münchener Zeit gehabt hätte. Betrachten wir ihre besten Werke, die heute als hervorragende Stationen nicht nur ihrer persönlichen Laufbahn, sondern der ungarischen Kunstentwicklung schlechthin gelten, stellt sich heraus, daß die meisten eben in München entstanden. Das bedeutet aber, daß nur wenige sich ihrer Münchener Umwelt auch innerlich angepaßt haben. Die eigenartige Atmosphäre der Kunststadt ließ die Verbundenheit mit der Heimat noch stärker empfinden, zugleich wirkte sie aber auf künstlerischem Gebiet befreiend. Einige Bilder und Zitate sollen das Gesagte beleuchten. 1861 malte BERTALAN SZÉKELY, Sohn eines Beamten am Gubernium von Siebenbürgen, in der Klasse von Karl von Piloty, das Bild „Auffindung der Leiche König Ludwigs II. nach der Schlacht von Mohács“. Das düstere Thema war im Zeitalter des Absolutismus sehr beliebt; man deutete eine Anspielung auf das Schicksal des verschwundenen Petőfi hinein<sup>75</sup>. Die virtuose Technik aber ist beste Piloty-Schule. Die vom Publikum nachträglich „Der trauernde Hirt“ getaufte Figur von NIKOLAUS IZSÓ wurde oft als die „echteste ungarische Statue“ bezeichnet. Der Künstler begann als Steinmetzgeselle, kam dann nach Wien, und die ungarischen Studenten des dortigen Polytechnikums verhalfen ihm zum Studium in München. Seine Briefe aus der bayerischen Hauptstadt erklären nicht nur den psychologischen Hintergrund des Werkes, sondern zeigen auch die eigenartige Wirkung Münchens auf die besten Talente aus Ungarn<sup>76</sup>. Nach seiner Ankunft schreibt er im November 1859: „Alles ist hier anders als in Wien. Hier lebt ein freies Volk, das über alles frei spricht, so daß ich wirklich froh sein kann, daß ich die hiesige Luft atmen darf, die viel freier ist als die Wiener.“ Zwei Monate später schlägt er aber einen anderen Ton an: „Die Saiten meiner Seele sind gespannt, besonders durch das Heimweh. Hier fühlt man es in seiner wirklichen Größe, unter den dickbäuchigen Bayern. Indem ich immer wieder heimdenke, überraschen mich oft solche süßtraurige Gedanken, obwohl die Kunstwerke ersetzen, was uns fehlt, doch nicht gänzlich.“ Nach weiteren sechs Monaten steht sein Entschluß fest: „... ich ringe mich empor des edlen Ziels würdig zu sein, daß ich einmal dem geliebten Vaterland nützlichen Dienst erweisen kann, indem ich seine Ereignisse, seine großen Männer der Nachwelt übergebe. Oh, wenn ich all dessen würdig sein könnte! Mir wird das Herz vor Freude schwellen, besonders wenn der Augenblick kommt, da ich beladen wie eine Biene mit künstlerischen Schätzen in unsere Heimat zurückkehre.“ Unter solchen Gemütswallungen schuf Izsó auf Grund sommerlicher Heimerlebnisse und Skizzen in seinem Münchener Atelier die Figur, die der Generation Petőfis und Arany als Symbol und als idealisiertes Charakterbild des ungarischen Volkes galt.

Auf das Jahr 1873 wird SZINYEIS „Maifest“ oder „Frühstück im Freien“ datiert, wohl das bekannteste ungarische Bild des 19. Jahrhunderts. PAUL VON SZINYEI MERSE<sup>77</sup>, Sohn einer Gentry-Familie aus dem Komitat Sáros, arbeitete schon seit acht Jahren

<sup>75</sup> ANNA ZÁDOR, Hrsg. (*A magyarországi művészet története II. Magyar művészet 1800–1945*). Geschichte der ungarländischen Kunst II. Ungarische Kunst 1800–1945, Budapest 1958, S. 182.

<sup>76</sup> GYULA SOÓS, *Új adatok Izsó Miklós Búsuló Juhászának készülési körülményeiről* (Neue Daten über die Entstehungsumstände des Trauernden Hirten von M. Izsó). In: *Művészettörténeti Értesítő* VI. 1957, S. 304–311.

<sup>77</sup> Aus der Literatur erwähnen wir: BÉLA LÁZÁR, PAUL MERSE VON SZINYEI. Leipzig 1911; PAUL PÁTZAY, PAUL SZINYEI MERSE. Budapest o. J. (1941); EDITH HOFFMANN, *Szinyei Merse Pál (1845–1920)*. Budapest 1943.



in München. In der Heimat war die politische Atmosphäre infolge des Ausgleichs anders geworden. Das Bild hat eigentlich kein Thema mehr, keine literarische Historie, nur die Freude am Frühling, am Leben überhaupt. Es ist ein reales Erlebnis, erzählt in einem Münchener Atelier, aber mit einer damals unerhörten Unmittelbarkeit, als ob jede Farbe ungemischt an Ort und Stelle aufgetragen worden wäre. Karl von Piloty war an der Akademie Szinyeis letzter Lehrer; als guter Pädagoge hütete er sich, seinen persönlichen Stil den Schülern aufzudrängen. Leibl und Böcklin waren seine Freunde. Das Porträt, das LEIBL zu dieser Zeit von Szinyei malte, charakterisiert nicht nur die grand-seigneur-Art des Modells, sondern auch den oppositionellen Geist der Münchener Künstlerkreise, die seit der Kunstaussstellung von 1869 immer mehr nach Frankreich blickten. Im Jahre dieser Ausstellung entstand auch SZINYEIS durch und durch unakademische Skizze: „Das Wäschetrocknen“. Als er am Maifest arbeitete, war BÖCKLIN sein Ateliernachbar, der ihn immer wieder zur Kompromißlosigkeit ermunterte. Das Ergebnis war, wie bekannt, ein Fiasko für das Bild. Die Kritik zeigte weder in München noch in Wien das geringste Verständnis für das Neue im Bild und verdammt seinen „schändlichen Naturalismus“. Nach elf Münchener Jahren zog sich SZINYEI, tief verwundet, auf seinen Landsitz zurück. Erst gegen die Jahrhundertwende wurde seine Leistung erkannt und anerkannt und seitdem gilt das „Frühstück im Freien“ als die große Tat der neuen ungarischen Malerei<sup>78</sup>.

Auf der anderen, akademischen Linie bedeutete GYULA BENCZURS Bild „Die Taufe des Vajk“, des späteren Königs Stephan, einen Höhepunkt. Im Jahre 1875 entstand auch dieses in München. Hier fehlt es nicht an Thema und Historie. Gyula Benczur, der für König Ludwig II. arbeitete und im folgenden Jahre selber Professor der Akademie wurde, stellte mit allen Zaubermitteln der Piloty-Schule eine prachtvolle Vergangenheit dar. 1883 berief ihn die ungarische Regierung zum Direktor der ersten ungarischen Kunsthochschule. Benczur sorgte dafür, daß die Historienmalerei Münchener Prägung zur offiziellen Kunst des sein Millennium feiernden ungarischen Staates erhoben wurde<sup>79</sup>.

In München selbst büßte die Akademie Ansehen und Anziehungskraft immer mehr ein, nicht aber die Stadt. Der freiheitliche Geist der Gesellschaft, der schon dem Bildhauer Izsó so gut gefallen hatte, förderte die oppositionellen Bestrebungen der Künstlerschaft außerhalb der Akademie. Diese haben SZINYEI entscheidend beeinflusst und schufen die Atmosphäre, welche die Künstler des Südostens so mächtig anzog. Aus diesem Geist entstand im Jahre 1885 das „Maisschälen“ von SIMON HOLLÓSY<sup>80</sup>. Es ist ein Genre-Bild, das mit seinem durch den Franzosen BASTIEN-LEPAGEangeregten Stil damals in München revolutionär wirkte. Das Thema aber stammte aus dem ungarischen Volksleben, doch ohne jedes romantische Pathos. Im Gegensatz zu Szinyei hatte HOLLÓSY mit seinem Bild Erfolg und konnte im nächsten Jahr seine private Malschule in München eröffnen. Sie bereitete zur Akademie vor, wurde jedoch, international besetzt wie jene, bald gewissermaßen auch ihr Gegenpol. Die Avantgarde-Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, der berühmte „Blaue Reiter“ etwa, setzten

<sup>78</sup> Szinyeis Erinnerungen an die Münchner Jahre und die Entstehungsumstände des „Maifestes“: D. MALONYAI, *Szinyei Merse Pál*. Budapest 1910. S. 9–17.

<sup>79</sup> *Magyar művészet 1800–1945* (s. Anm. 75). S. 208–214.

<sup>80</sup> LAJOS NÉMETH, *Hollósy Simon és kora művészete* (Simon Hollósy und die Kunst seiner Zeit), Budapest 1956.



also eine alte Münchener akademiefeindliche Tradition fort. Aus der Hollósy-Schule ist 1896 auch die Schule von Nagybánya hervorgegangen, die in der Geschichte der ungarischen Kunst eine neue, die moderne Epoche einleitete<sup>81</sup>.

Leider hat die sonst so lehrreiche Ausstellung „München 1869–1958 – Aufbruch zur modernen Kunst“ den internationalen Charakter des Münchener Kunstlebens im späten 19. Jahrhundert außer Acht gelassen. Es wurde nicht einmal angedeutet, was die Isarstadt den fremden Künstlern durch die Entfaltung verborgener Möglichkeiten bieten konnte<sup>82</sup>. Es ist hier nicht der Ort das Versäumte nachzuholen, einige Sätze aus den Erinnerungen von ISTVÁN CSÓK darf ich aber wohl anführen. Der vor kurzem im Patriarchenalter verstorbene Meister kam 1885, als das „Maisschälen“ entstand, nach München. Er berichtet darüber wie folgt: „Am nächsten Tage kam ich in München an. München! Dieser Name. Die Feder zittert in meiner Hand, indem ich ihn niederschreibe. Die Stadt des Rausches, der Lustigkeit, der Jugend. Ich bin glücklich, wenn ich mich an sie erinnere. — Zu jener Zeit blieben Ungarn in stattlicher Anzahl in München, obwohl die ungarische Regierung einen Haufen von jungen Malern, mit BENCZUR an ihrer Spitze, nach Hause gelockt hatte. Nicht nur Studierende, sondern auch fertige Maler verweilten hier lieber, als sonstwo auf der Welt. Hier lernten sie, hier sind sie zu etwas geworden und — last but not least — sie verdienten auch ein schönes Stück Geld<sup>83</sup>.“

Das Geheimnis Münchens ist hier mindestens angedeutet. Als Mekka der Künstler sollte bald Paris an seine Stelle treten. Auch in Paris fühlten sich die fremden Künstler heimisch. Sie konnten aber dem gleichschaltenden Einfluß der sog. Schule von Paris nicht widerstehen. München hatte keine von der Akademie unabhängige Schule mit eigenem Stil. Niemand lief Gefahr gleichgeschaltet zu werden. Im Gegenteil: München öffnete den wirklich Begabten die Augen, auch für Paris, es half ihnen, sich selbst zu finden. Damit hat Bayerns Hauptstadt eine historische Aufgabe erfüllt.

---

<sup>81</sup> ISTVÁN RÉTI, *A nagybányai művésztelep* (Die Künstlersiedlung von Nagybánya), Budapest 1954.

<sup>82</sup> Einen ersten Versuch unternahm EMANUEL TURCZYNSKI in seinem Aufsatz *München und Südosteuropa*. In: *Wirtschaft und Gesellschaft Südosteuropas*. Gedenkschrift für Wilhelm Güllich. München 1961, S. 351 ff. und 401 ff.

<sup>83</sup> Zitiert nach ZOLTÁN FARKAS, *Csóke István*. Budapest 1957. S. 58.



# ABBILDUNGSVERZEICHNIS

## Text- Abbildungen

Seite 9, Steinmetzzeichen der Abteikirche von Ják

Seite 11, Marienportal der Ofener Krönungskirche, Rekonstruktionszeichnung von A. H. Keszi

## Tafeln

### Tafel I

Der Gundpaldkelch von Petőháza. Sopron (Ödenburg), Liszt Ferenc Múzeum

### Tafel II

Der ungarische Krönungsmantel. Verbleib unbekannt

### Tafel III

König Salomon im „Mausoleum“ des Franz Nádasdy, Nürnberg 1664

König Salomon, Knochenrelief in Münchener Privatbesitz

Gesimsfragment aus Ják. Szombathely (Steinamanger), Savaria Múzeum

### Tafel IV

Nürnberger Buckelpokal des Königs Mathias Corvinus aus der Sammlung Esterházy. Budapest, Kunstgewerbe-Museum

Glockenblumenpokal des Gregor Leider in Debrecen 1676

Abendmahlskelch in Túrkeve 1760

Abendmahlskelch in Hajdúböszörmény von J. Szentpétery 1842

### Tafel V

Nikolaus Izsó: „Der trauernde Hirt“, München 1862. Budapest, Ungarische Nationalgalerie

### Tafel VI

Bertalan Székely: Auffindung der Leiche König Ludwigs II. nach der Schlacht von Mohács, München 1861. Budapest, Ungarische Nationalgalerie

### Tafel VII

Paul von Szinyei Merse: Maifest, München 1873. Budapest, Ungarische Nationalgalerie

### Tafel VIII

Simon Hollósy: Maisschälen, München 1885. Budapest, Ungarische Nationalgalerie



## ABBILDUNGSNACHWEIS

Textabbildung S.9: Zeichnung des Verfassers. — S. 11: nach J. Csemegi, A budavári főtemplom. —  
Taf. I und II: Klischee Schnell & Steiner. — Taf. III: Aufnahmen des Verfassers. — Taf. IV: nach Acta  
Historiae Artium Acad. Scient. Hungar. VI, 1959. — Taf. V–VII: Archiv-Fotos. — Taf. VIII: Foto  
Bildarchiv Marburg.



STUDIA DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY

DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY

DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY

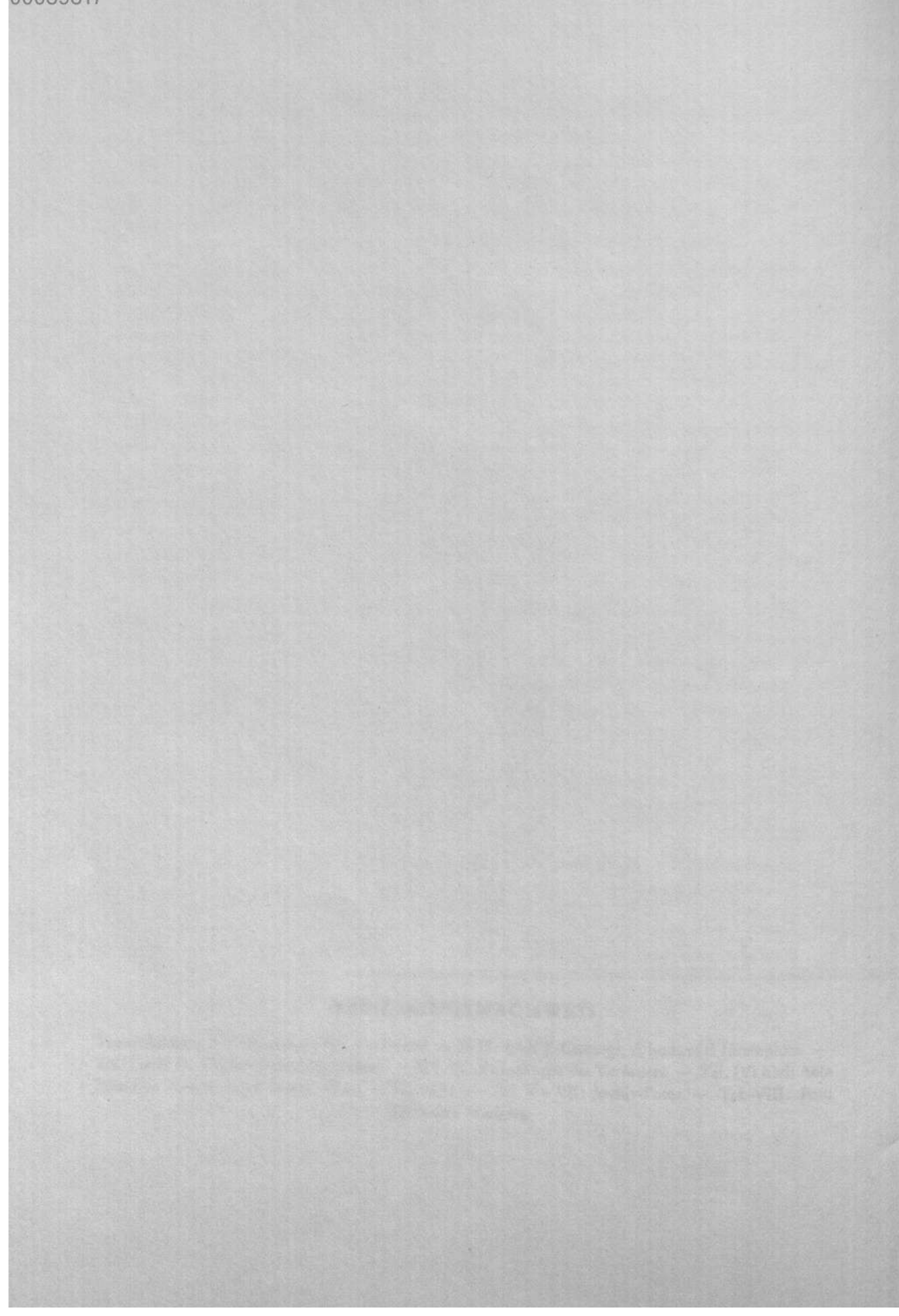
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY

DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY

DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY

DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY  
DE MATHMATICA DE CAROLUS DE FREY







Die Schriftenreihe STUDIA HUNGARICA des Ungarischen Instituts München bringt in zwangloser Folge Abhandlungen über Probleme der Geschichte und Kultur der Ungarn und ihrer Beziehungen zu den Nachbarvölkern, insbesondere den Deutschen.

*Bereits erschienen:*

1. *Thomas von Bogjay: Bayern und die Kunst Ungarns.* Erweiterter Nachdruck eines Vortrages, gehalten auf der Jahrestagung 1961 der Südostdeutschen Historischen Kommission.

*Demnächst erscheint:*

2. *Szabolcs de Vajay: Der internationale Hintergrund der ungarischen Streifzüge 892 – 929.* Ca. 112 Seiten. Die deutsche Forschung der letzten Jahrzehnte hat schon öfters auf die historische Bedeutung der Ungarnzüge des 9. und 10. Jahrhunderts hingewiesen. Der Verfasser vertieft die bisherigen Ergebnisse und beleuchtet – auf Grund eingehender Quellenstudien – überraschend neue Zusammenhänge.

*In Vorbereitung:*

*Hans Sedlmayr: Barock im alten Ungarn.* Ca. 48 Seiten, reich illustriert. Der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität München, Vorsitzender des Wissenschaftlichen Beirates des Ungarischen Instituts, gilt auch auf dem Gebiete der Barockforschung als internationale Autorität. Mit Ungarns Geschichte und Kultur ebenfalls vertraut, schildert er das Vordringen und die Entfaltung der Barockkunst im Karpatenraum mit dem Weitblick des berufenen Kenners.

*Karl Gaál: Spinnstubenlieder.* Ca. 96 Seiten. Lieder der Frauengemeinschaft bei den burgenländischen Ungarn. Bilinguistische Textausgabe mit Noten. Im wissenschaftlichen Kommentar werden im Sinne der modernen vergleichenden Volkskunde auch die Beziehungen zur Volkskultur der deutschen Nachbarn und der gesellschaftliche Hintergrund berücksichtigt.

*P. Nikolaus Öry SJ: Der junge Pázmány in Rom.* Forschungen aus deutschen Archiven zur Geschichte des Collegio Romano am Ende des 16. Jahrhunderts. Ca. 80 Seiten. Kardinal Peter Pázmány war der Gegenreformer des Karpatenraumes und einer der bedeutendsten Staatsmänner der Habsburgermonarchie im 17. Jahrhundert. P. Öry untersucht seinen Bildungsgang und erschließt die wichtigsten geistigen Kraftquellen seines Lebenswerkes.

Die im Verlag SCHNELL & STEINER MÜNCHEN UND ZÜRICH zwanglos erscheinende Schriftenreihe des Ungarischen Instituts München ist auch im Abonnement zu beziehen. Abonnenten erhalten den Vorzug eines 10% Rabattes.



